

دار الفيصل الثقافية

كل الطرق

تؤدي الشعر



تأليف

أ. د عز الدين إسماعيل

طبعة أولى

١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م

كلّ الطرق

تؤدي الشعر

تأليف

أ.د. عز الدين إسماعيل

دار الفيصل الثقافية
ص . ب ٣ الرياض ١١٤١١
المملكة العربية السعودية

ح دار الفيصل الثقافية ، ١٤٢٦هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

إسماعيل، عـز الديـن

كل الطرق تؤدي الشعر / عز الدين إسماعيل ـ الرياض، ١٤٢٦هـ.

٣١٤ ص؛ ١٧×٢٤ سم

ردمك: ٢-٣٦-٦٧٧-٩٩٦٠

١ ـ الشعر العربي أ ـ العنوان

ديوي ٨٠٨,١ ١٤٢٦/١٣٨٦

رقم الإيداع: ١٤٢٦/١٣٨٦

ردمك: ٢-٣٦-٦٧٧-٩٩٦٠

دار الفيصل الثقافية

ص . ب ٣ الرياض ١١٤١١

المملكة العربية السعودية

إدارة التسويق

ص.ب ٥١٠٤٩ الرياض ١١٤١١ ـ المملكة العربية السعودية

هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ / ٦٦١٣ ـ مباشر ٤٦١١٢٠٨ ـ ناسوخ ٤٦٥٠٨٥٧

بريد إلكتروني sgameel @ kff.com


بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

افتتاح

كانت حصافة الناس ـ وما زالت ـ تخونهم في بعض الأحيان فتصور لهم بعض الأشياء على أنها حقائق، في حين أنها لا تعدو أن تكون أوهاماً. ومن هذه الأوهام ما يتعلق بالشعر، فهم يتصورون أنهم خبروا الشعر ووقفوا على أسراره، وأنهم صاروا ـ من ثم ـ على معرفة يقينية بكنهه وجوهره. والذي لا شك فيه أن معرفة الناس بالشعر ـ مهما ادعوا ـ تظل ناقصة؛ فهي لم تبلغ في يوم ما كمالها، ولعلها لن تبلغ هذا الكمال في يوم من الأيام. ولعل هذا هو السبب في أن الناس لم يكفوا طوال الزمن عن محاولة كسب مزيد من المعرفة بالشعر، يتجاوز كل الجهود التي بذلت في الماضي، لا لشيء إلا لأن المعرفة المتاحة، على الرغم من تراكمها خلال الزمن، لا تبدو جامعة مانعة ونهائية. أجل ليس هناك، ولم يكن، ولن يكون، قول جامع مانع ونهائي عن الشعر، وكل ما قيل وسوف يقال ليس سوى محاولات اقتراب من الشعر، قد تنجح أحياناً في إدراك طرف من حقيقته، أو تجلو وجهاً من وجوهه، ولكنها لن تقول قط الكلمة الأخيرة.

من تحصيل الحاصل أن نقول: إن عالم الشعر عالم معقد بالغ التعقيد، وليس في وسع أحد مهما أوتي من القدرة على التحليق أن يبصر به دفعة واحدة. وغاية ما يطيقه المرء هو أن يدلف إليه من خلال طريق من آلاف الطرق التي تشكل خريطته، والتي تتوازى أحياناً وتتقاطع أحياناً، وتتجمع وتتفرق، وتتلاقى وتتباعد. وأقصد بآلاف الطرق هنا آلاف الشعراء أو آلاف منجزاتهم الشعرية، التي لا يتطابق منها في هذا العالم شاعر مع شاعر آخر، أو يغني فيها منجز شعري عن منجز آخر. وفي كل مرة يحاول المرء فيها الدخول إلى عالم الشعر لا سبيل له إلا أن يسلم نفسه لأحد الشعراء، أو لمنجز شعري لواحد منهم، حيث يسمح له هذا الشاعر أو ذاك بأن يتجول في بستانه، أو يتيح له هذا المنجز أن يتعرف ردهة من ردهاته، فيعود بعد كل مرة بمعرفة جديدة، أو خبرة جديدة، أو رؤية مغايرة لما كان يغلب على ظنه.

وفي هذا الإطار يمكننا أن نتصور ضخامة عدد المداخل المتاحة إلى الشعر، متمثلة فيما هو قائم، وفيما كان في الماضي القريب والبعيد على السواء، وفيما هو رهن الغيب في المستقبل. لا شك في أن كل شاعر جاهلي قادر على أن يأخذ بأيدينا لكي نتجول معه في

المنطقة التي تخصه من مدينة الشعر. وبدهي أن هذه المنطقة تكون أحياناً محدودة للغاية أو فسيحة نسبياً، ولكنها لا بد على كل حال أن تكون متاخمة لمناطق أخرى في هذه المدينة تخص شعراء آخرين.

والشيء نفسه يقال عن كل الشعراء في الأزمنة التي أعقبت ذلك، لا في شبه الجزيرة العربية فحسب، بل في كل مكان من العالم صارت فيه اللغة العربية لغة الناس ولغة العلم ولغة الثقافة ولغة الإبداع.

كل شاعر على هذه الساحة المترامية الأطراف، وطوال الزمن، كان يظن ـ مثل أبي العلاء المعري ـ أنه، وإن كان الأخير زمانه، سيأتي بما لم تستطعه الأوائل. وسيظل كل شاعر على ساحة العالم، وإلى ما شاء الله، يعتقد في نفسه هذا الاعتقاد. وهذا الاعتقاد نفسه هو ما جعل الشعر ظاهرة إنسانية أبدية. وهي أبدية لأنها مرتبطة بالإنسان، فحيثما يكون الإنسان يكون الشعر، ولن يكف الإنسان عن إبداع الشعر إلا إذا استيقن من أن كل الشعر الممكن قد قيل. ولست أظن أن في العالم كله شاعراً مفرداً يملك هذا اليقين أو يرغب فيه.

وقد يتضاءل ـ حقاً ـ اهتمام المجتمع بالشعر في حقبة ما من الزمن، نتيجة لما يطرأ على حياة الناس من تطور، أو لما يصيب قطاعات منها من تغيير. ولكن هذا لا يشير قط إلى انقراض الشعر، أو إلى أنه في طريقه إلى الانقراض. ذلك بأن الشعر يعرف كيف يستجيب للتطورات والتغيرات، وكيف يعيد تشكيل نفسه بما يلائم الأوضاع، مبقياً ـ مع ذلك، ومهما تعددت هذه الأشكال ـ على جوهره الأصيل الثابت والدائم.

أجل، سيظل هناك جوهر ثابت ودائم للشعر، هو ما أسميه كما يسميه كثيرون آخرون بالشعرية. والشعرية تنتظم مجموع ما كان وما سيكون من أشعار، ولكنها تظل أكبر من كل مجموع؛ فالجوهر يكون دائماً أكبر من مجموع مفرداته وتعيناته، وسواء زادت هذه المفردات والتعينات في زمن ما أو تضاءلت يظل الجوهر ثابتاً وراسخاً.

وقد أثبتت التجربة أن الشعر بقدر ما يفرضه من التزامات تخصه يظل قابلاً لأن يعدّل في شكله، أو يخرج من شكل إلى شكل آخر مغاير، وأنه اصطنع لذلك على مر الزمن أشكالاً لا حصر لها، ربما استنكرها الناس أو استنكروا بعضها في أول الأمر ثم عادوا بعد ذلك فتقبلوها. وهكذا صار الشعر يتجلى في كل حقبة من الزمن، وفي كل بيئة اجتماعية، في الشكل الذي تتقبله والذي تعتقد أنه محقق لشعرية الشعر، دون أن تنفي أو تؤكد قابلية الأشكال الأخرى لتحقيق هذه الشعرية. ولأن الشعر ـ أو لنقل على وجه الدقة المنجز

الشعري ـ نتاج فردي وإن كان موجهاً ـ ككل الفن ـ إلى جماعة، كان من الطبيعي أن يتشكل الشعر على يد كل شاعر على نحو يختلف فيه قليلاً أو كثيراً عن إنجاز غيره من الشعراء.

هكذا يجمع الشعر بين الواحدية والتعددية: واحدية الجوهر وتعددية الأشكال، واحدية الشعر وتعددية الشعراء.

وهذا الكتاب الذي أقدمه اليوم إلى القراء ينطلق من هذه الحقيقة ويؤكدها في الوقت نفسه. فالفصول التي تلتئم فيه يتعلق كل منها بالمنجز الشعري لأحد الشعراء أو لبعض هذا المنجز. وهي فصول سبق نشر بعضها مفرقاً في مجلات أدبية أو كتب وبعضها لم يسبق نشره. والمؤكد أن المدخل إلى كل شاعر أو إلى شعره قد اختلف من فصل إلى آخر؛ لاختلاف الشكل الذي اختارت الشعرية أن تعلن عن نفسها من خلاله. ومن ثم كانت معالجة كل حالة وفقاً لما يتجلى لي من خصوصية كل شكل على حدة، دون أن تكون المعالجة نفسها مجرد معالجة شكلية؛ فالهدف أولاً وأخيراً من هذا كله هو اقتناص الخبره ببعض تجليات الشعرية بمفهومها الذي يجمع بين الشكل والجوهر، بين المتغير والثابت وإذا استطاعت هذه الفصول أن تحقق شيئاً من هذه الخبرة للقارئ فإنها تكون قد نجحت في تحقيق غايتها، وهذا هو ما أرجوه.

وبالله التوفيق.

أصول اللعبة

حركة المعنى في شعر المتنبي
بين السلب والإيجاب
قراءة رياضية

"ما كلُّ قوليَ مشروحاً لكم فخذوا

ما تعرفون، وما لم تعرفوا فَدَعوا

حتى يصيرَ إلى القوم الذين غُذُوا

بما غذيت به، والقولُ يجتمع"

عمار الكلابي

(١)

فكرت في أن أبدأ حديثي هذا بتقرير أن المتنبي من أسعد شعراء العربية حظاً - إن لم يكن أسعدهم - من حيث سيرورة شعره بين الناس على مدى يقرب من عشرة قرون ونصف قرن، ولكنني ما لبثت أن أحجمت عن هذا التقرير حين أيقنت أن سعادته لم تتحقق في يوم من الأيام، وأن مأساته، أو بالأحرى شعره، هو الذي أسعد قراءَه طوال هذه الحقبة جيلاً بعد جيل حتى يومنا هذا.

الحقيقة أن الشعر العربي لم يظفر بشاعر يملأ الدنيا ويشغل الناس على مدى هذا الزمن الطويل مثل أبي الطيب. والغريب في أمره أن الناس لا يقرؤونه مرة ويفرغون بذلك منه، فما أكثر ما يعاودون قراءَته المرة بعد المرة، وإذا هم ابتعدوا عنه بعض الوقت عادوا - بحنين غريب وجاذبية قاهرة - إلى قراءَته مرة أخرى.

هل مرجع هذا إلى شخصه، أم إلى مأساة حياته، أم إلى شيء غريب ومتفرد في شعره؟

ومع أن هذه العناصر الثلاثة لا يقوم كل منها منفصلاً عن غيره، بل تتداخل جميعاً في نظام موحد، فإن شخص المتنبي في ذاته، أو مأساة حياته في ذاتها، أو هما معاً لا يكفيان لصنع تلك الجاذبية، أو إثارة ذلك الحنين، فليس شخصه نمطاً لا نظير له بين الناس، وليست مأساة حياته مأساة متفردة في تاريخ البشرية، لكن الشيء الذي يبدو متفرداً بحق هو شعره؛ فقارئ الشعر العربي لا يخطئ في تمييز صوت المتنبي من بين كل الأصوات الشعرية التي سبقته أو عاصرته أو لحقت به.

وكل المهتمين بالشعر العربي قد قرؤوا المتنبي - في اعتقادي - أكثر من مرة. وفي اعتقادي أيضاً أنهم أدركوا في كل مرة أنهم يقرؤون شعراً له تفرده، بل ربما كان هذا التفرد، أو كانت معرفتهم به، أحد الدوافع التي دفعتهم إلى معاودة قراءَته.

هذا التفرد الشعري إذن لدى المتنبي حقيقة ملموسة إجمالاً لدى المهتمين بالشعر العربي، لا يماري فيها أحد. على أن الإحساس بهذه الحقيقة - في إجمالها - ليس شيئاً جديداً يختص به أبناءُ عصرنا هذا؛ فقد خامر نفوس الناس منذ البداية، منذ أن كان المتنبي نفسه ما زال يضرب في الحياة وينشد الأشعار. فقد أدرك معاصروه ومن جاؤوا من بعده تفرد شعره وسط خضم الشعر العربي، سواءٌ من أحبه منهم ومن أبغضه.

ويمكننا أن نستشف هذا من قول العكبري: "أجمع الحُذَّاقُ بمعرفة الشعر والنقاد أن لأبي الطيب نوادر لم تأت في شعر غيره، وهي مما تخرق العقول"[1]. وفي تعليق ابن جني على بيت المتنبي الذي يقول فيه:

أرانبُ غيرَ أنهمُ ملوكٌ ... مُفتَّحةٌ عيونهمُ نِيامُ

يقول: "المعهود في مثل هذا أن يقال: هم ملوك إلا أنهم في صورة الأرانب، فتزايد وعكس الكلام مبالغة فجعل الأرانب حقيقة لهم والملوك مستعاراً فيهم. وهذا عادة له يختص بها"[2].

ومدلول كلمة "نوادر" في عبارة العكبري واسع، ولكن يكفينا على كل حال تقرير النقاد والحُذَّاق بمعرفة الشعر القدامى أن شعر المتنبي ينفرد بها. أما وصفهم لهذه النوادر بأنها "تخرق العقول" فوصف لا أظنه أطلق على غير أشعار المتنبي. وهو وصف عظيم الدلالة بالنسبة إلى ما نتحرك نحوه في هذه الدراسة.

أما تعليق ابن جني - بغض النظر عن تحليله البلاغي للبيت - فإنه يمس - جزئياً -

---

(١) التبيان في شرح الديوان، ص ١ - ٦١.

(٢) المصدر نفسه ٤ - ٧٠.

ظاهرة عامة في شعر المتنبي، هي أن شعره له خصوصية، وأن تكرار هذه الخصوصيات إنما يمثل "عادة" شعرية لدى المتنبي ينفرد بها بين الشعراء. ولا شك أن ابن جني وغيره من الحذاق بمعرفة الشعر قد سجلوا ـ في مواطن متفرقة ـ كثيراً من هذه "العادات الشعرية الخصوصية" لدى المتنبي.

ويكفي أن أذكر الآن ـ على سبيل المثال ـ تلك الواقعة التي يحكيها ابن جني نفسه فيقول: "قلت لأبي الطيب في بعض ما كان يجري بيني وبينه: إنك تستعمل لفظ "ذا" و"ذي" في شعرك كثيراً. فأمسك عن ذلك ولم يجب"(١).

وهذه الواقعة تروى في سياق الحديث عن نقد ابن جني لصديقه المتنبي. على أن قليلاً من التأمل فيها يدلنا على أن ابن جني لم يكن في موقف نقد بقدر ما كان ملاحظاً لخصوصية من خصوصيات شعر المتنبي، أو عادة من عادات المتنبي الشعرية.

ومن هذه الواقعة، ومن الشاهدين السابقين، نستطيع أن ندرك أن القدامى قد أحسوا بتفرد شعر المتنبي، وأنهم حاولوا ـ بطرقهم الخاصة ـ رصد مظاهر هذا التفرد. ومن استقراء شواهدهم يتضح لنا أنهم اتجهوا في هذه المحاولة (وفقاً لمنهجهم في التحليل) مرة نحو نوادر معانيه ومرة نحو خصائصه الأسلوبية. لكن هذه المحاولة كانت محكومة منذ البداية حتى العصور المتأخرة بمنهج بلاغي يقوم على مجموعة من القواعد الشكلية الثابتة التي يتخذ منها الناقد أساساً عاماً للنظر والوصف والتقدير. ومن ثم تصبح ظاهرة تفرد شعر المتنبي، التي أحس بها نقاد الشعر قديما كما نحس بها اليوم ـ تصبح على أيديهم بالضرورة موضوعاً لهذا المنهج الشكلي الذي يقدم التفسير لها وفقاً لمعطياته الثابتة. وعلى نحو آخر نقول: إنهم حاولوا فحص ظاهرة تفرد شعر المتنبي في ضوء مجموعة من الاعتبارات البلاغية المقررة الثابتة؛ أي أرادوا فهم "التفرد" في إطار "المألوف". وهم بذلك قد أحالوا المتفرد إلى المعروف بدلاً من أن يحاولوا فهم المتفرد من داخله؛ أي بدلاً من الكشف عن قوانينه الخاصة.

وعلى سبيل المثال نشير إلى ما علق به الثعالبي صاحب "يتيمة الدهر" على البيت الذي يقول فيه المتنبي:

أزورهمْ وسوادُ الليل يشفَعُ لي   وأَنْثَني وبَيَاضُ الصبح يُغري بي

---

(١) عبد الرحمن بن عبد الله الحضرمي: تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب، ص ٦٤.

حيث يقول: "هذا البيت أمير شعره، وفيه تطبيق بديع، ولفظ حسن، ومعنى بديع جيد. وهذا البيت قد جمع بين الزيارة والانثناء والانصراف، وبين السواد والبياض، وبين " لي " و" بي ". ومعنى المطابقة أن تجمع بين متضادين كهذا"[1].

وفي وصف الثعالبي هذا البيت في مستهل كلامه بأنه أمير شعر المتنبي ما يدل على أن الرجل قد أحس أنه بإزاء كلام غير مألوف، وأنه يتفرد حتى بالنسبة لسائر شعر الشاعر. وهو إحساس صادق من غير شك، لا نملك إلا أن نقره عليه، ولكنه عندما راح يفحص وجه التفرد في هذا البيت لم يجد من الوسائل ما يسعفه سوى المعطى البلاغي المسمى المطابقة، فوجد تقابلاً أو تضاداً ـ كما يقول ـ بين كل لفظ في الشطر الأول وموازيه في الشطر الثاني. وبتحقق هذا التطابق التام بين شطري البيت تحققت جودته، وكأنه هو سر تفرده. والواقع أن هذه المطابقة لا تصنع لبيت المتنبي أي تفرد، بل تجعله واحداً من أبيات لا حصر لها من شعر الشاعر نفسه وأشعار غيره يتحقق فيها هذا التطابق الشكلي على هذا النحو. ومع أن التطابق يلحظ ما بين معنى الكلمة ومعنى مقابلتها من تضاد فإن علاقة التضاد هنا كما رصدها الثعالبي علاقة شكلية، مثلما يستدعي النقيض نقيضه في أي تداعٍ حر.

وهكذا استحال البيت، الذي هو "أمير شعر" الشاعر، إلى مجموعتين من الألفاظ المتضادة المعاني. ولكن هل كان كل هم المتنبي هو أن يحشد في بيته هذه الألفاظ المتضادة في المعنى؟ وهل هذا ـ لو صح ـ يكون مصدر براعة منه، فضلاً عن أن يكون علامة تميز وتفرد؟

الواقع أننا لو تعاملنا مع هذا البيت على هذا المستوى لما استحق أن يكون شعراً أصلاً؛ لأنه لا يمثل عندئذ إلا ضرباً من المهارة اللغوية، ومعرفة واسعة بمفردات اللغة. ولم يكن المتنبي تنقصه المهارة اللغوية والخبرة الواسعة باللغة، ولكن الدلالة عليهما أو الإدلال بهما لم يكن منتهى غايته في الشعر. فقد كان الشعر بالنسبة إليه ـ أو هكذا هو كما يبدو لنا ـ أداة للكشف عن الأبنية الجوهرية للحياة من خلال ما يتراكم من تفصيلاتها وجزئياتها. وعلى هذا الأساس يصبح التقابل الحقيقي الذي أقام عليه بناءَ ذلك البيت هو التقابل بين عنصري القوة والضعف حين يتمثلان في حياة الإنسان. فسواد الليل عنده تجسيم مألوف لمرحلة الشباب في حياة الإنسان، وبياض الصبح تجسيم مألوف لديه كذلك لمرحلة الشيخوخة. فالسواد والبياض هنا هما سواد الشَّعْر وبياضه. وهذه الدلالة مألوفة بلا شك

(١) التبيان، ص ١٦١.

في تراث اللغة الشعري، ولكن المتنبي جاوزها هنا مرتين: مرة حين انتقل من سواد الشعر وبياضه إلى الشباب والشيخوخة، ثم مرة أخرى ـ وهي الأهم ـ عندما انتقل من الشباب والشيخوخة إلى القوة والضعف. ومع القوة الشجاعة التي قد تصل أحياناً إلى المغامرة التي لا تُؤْمَنُ عقباها، ومع الضعف التخاذل والانطواء وقبول المهانة.

ولا نريد أن نمضي الآن إلى أبعد من هذا في الحديث عن البناء المعنوي لهذا البيت ونحن لم نشرح بعد وجهة نظرنا في منهج المتنبي في بناء المعنى. وكل ما قصدنا إليه هنا هو الدلالة على أن المنهج الذي عالج به القدامى ما أحسوه من تفرد شعر المتنبي كان بطبيعته قاصراً، فلم يتجاوز ملاحظة الظواهر الشكلية التي لا تمثل بحال من الأحوال الهدف النهائي لشعر الشاعر.

ثم نعود الآن فنتساءل: هل كان المتنبي نفسه مدركاً لتفرده في الشعر؟ وعلى أي نحو؟ وبعبارة أخرى نقول: هل كان يعرف موطن تفرده في هذا الضرب من النشاط الإنساني؟

ولا أحسبنا في حاجة إلى التوقف عند الشواهد الكثيرة من شعره التي يعلن فيها في صراحة مشوبة بكثير من الاعتزاز بالنفس تفرده في عالم الشعر. ونكتفي الآن بالوقوف عند شاهدين له. الأول قوله:

أبِيتُ ملءَ جفوني عن شواردِها ... ويسْهَرُ الخلقُ جرَّاهَا ويختصمُ

فهذا القول صريح في دلالته على إدراكه كوْن ما يقول من شعر غير مألوف لدى الناس صدوره عن غيره من الشعراء، فلو أنه كان من المألوف لما احتاج الناس إلى سهر الليالي وكدِّ الأذهان في سبر أغواره واستخراج مراميه، دون أن ينتهوا بعد كل هذا العناء إلى الإدراك السليم لهذه المرامي، أو الاتفاق على فهم موحد لأهدافه. أما اعتزازه بنفسه فتدل عليه كذلك لا مبالاته بمآزقهم التي وضعهم فيها، وتنعمه بالنوم العميق في حين هم ساهرون مؤرَّقون. والشاهد الثاني قوله:

أراقص مُعْوِصَاتِ الشِّعْرِ قَسراً ... فأقتُلُها، وغيري في الطِّرادِ

والعنصر المشترك بين هذين الشاهدين، والماثل في سائر الشواهد، هو أن المتنبي لا ينظر إلى نفسه وقدراته بمعزل عن الآخرين، بل هم دائماً حاضرون في إطار الصورة، يكونون شطراً كاملاً منها. وهو لا يصنع هذا دائماً (فقد صار هذا "عادة" من عاداته الشعرية كما سيتضح فيما بعد) إلا لكي يبرز تميزه وتفرده بالقياس إلى الآخرين.

وفي هذا الشاهد الثاني يحدد المتنبي مواطن تفرده فإذا هو في مجال العويص من معاني الشعر، فهو يظل بهذه المعاني العويصة النافرة حتى يخضعها ويمسك بأزمتها، في

حين يلهث وراءَها الآخرون دون جدوى. وهو لا يبذل في تحقيق هذا جهداً كبيراً؛ لأنه ألف هذا العمل. أما قوله "قسراً" فيدل على اقتداره، وعلى إدراكه هذا الاقتدار.

المتنبي إذن يعي جيداً مجال تفرده وسط غيره من الشعراء، وهو المعاني/ الرسالات التي لا يقدر على الغوص إليها واستخراجها وتجليتها أحد من الشعراء بمثل قدرته. وبقدر ما يسهل عليه القيام بهذه المهمة، حيث صارت معتادة لديه، تقف هذه المعاني أمام الآخرين "خارقة لعقولهم"، لا لشيء إلا لأنها خارقة لعاداتهم في التفكير، محملة برؤى لم تخطر لهم؛ لأنها تتجاوز قدراتهم. ومن أجل هذا أحسوا إحساساً عاماً بتميزه وتفرده، ولكنهم لم يستطيعوا الوقوف على أسرار هذا التميز أو التفرد.

وقد قيل قديماً: إن الشاعر أعرف بالشاعر. وسواءٌ صح هذا القول على إطلاقه أو لم يصح فإن أحداً ممن تحدثوا قديماً عن موطن تميز الشعر لدى المتنبي لم يقرر الحقيقة بالوضوح أو الحسم الذي قررها به المظفر الطبسي حين عرف بمقتل المتنبي فرثاه بأبيات جاءَ فيها:

ما رأى الناسُ ثاني المتنبِّي	أي ثانٍ يُرى لبكر الزمان
كان من نفسه الكبيرة في جيش	وفي كبرياءِ ذي سلطان
هو في شعره نَبي ولكن	ظهرت معجزاته في المعاني

فالطبسي هنا إذ يقرر تفرد المتنبي يعلن أنه شاعر النبوءَة، ويحدد تحديداً قاطعاً أن مجال المعاني هو موطن إعجازه وتفرده. ونبوءَة الشعر التزام ورسالة بقدر ما هي مجاوزة للمألوف، وكشف للحقائق الجوهرية، وصياغتها في نسق أو نظام متكامل.

(٢)

هكذا تقودنا كل الشواهد إلى القول: إن حقيقة ما يجذبنا في شعر المتنبي ويأسرنا إليه هو عالم المعنى عنده أولاً وقبل كل شيء. وكما أكدنا من قبل أننا لا ننفي الترابط الوثيق بين شعر المتنبي وشخصه ومأساة حياته، وأننا ـ على النقيض ـ نرى في هذه العناصر الثلاثة تلازماً وترابطاً وثيقاً في نظام أو بنية موحدة، فإننا نؤكد هنا كذلك أن عالم المعنى الذي دلتنا الشواهد على أنه موطن التميز والتفرد في شعر المتنبي لا ينفصل بحال عن طريقة أداء هذا الشعر، وعن الوسائل المختلفة التي استخدمت في هذا الأداء. فعالم المعنى، وطريقة الأداء، ووسائل هذا الأداء، تترابط كذلك ترابطاً وثيقاً في نظام أو بنية موحدة هي الشعر.

فإذا نحن قصرنا النظر هنا على عالم المعنى عند المتنبي فلأنه موضع التميز والتفرد

أولاً، ولأننا نريد أن نستكشف أسرار هذا العالم ثانياً. وليس أشق من أن يتعامل المرء مع المعاني، حيث تتراجع وظائف الحواس وتصبح مجرد "وسائل" تقريبية. ولكن ييسر علينا هذه المشقة ما نهدف إلى تحقيقه ونراه قد صار ضرورة ملحة، وهو فهم المنطق الذي يتحرك به عقل المتنبي في عالم المعنى، والقوانين الأساسية التي رآها تحكم تركيب الحياة والوجود الإنساني على السواء.

ولنبدأ الآن في تحديد السمة العامة التي تميز عالم المعنى عند المتنبي عنه عند غيره من الشعراء.

والحق أن النقاد منذ القدم قد عرفوا أن من الشعراء طرازاً يتميز بالاهتمام بالمعاني في المحل الأول، ومن ثم أطلقوا عليهم صفة "شعراء المعاني". وربما كان أبو تمام والمتنبي أبرز شاعرين من هذا الطراز. وقد كان لهؤلاء الشعراء الفضل في أنهم أثبتوا فساد نظرية المعنى التي روجها الجاحظ في أن المعاني ملقاة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، وأن المعول في الشعر على حسن السبك وإتقان اللفظ. لقد دلل هؤلاء الشعراء على أن عالم المعنى لا نهائي، وأن الكشف عنه لا ينتهي.

والذي يعنينا هنا أن نتبين ما يخالف به المتنبي غيره من الشعراء في منهج بنائه للمعنى وفقاً لمنهج رؤيته للحياة والأشياء.

وقد اجتهد نقاد المتنبي وشراح ديوانه في تسجيل المعاني التي وقع عليها وكان قد سبقه إليها بعض الشعراء. وفي تقديرنا أن هذه المواطن هي أصلح النماذج التي يمكن أن تكون موضوع الموازنة المطلوبة. على أن هذا الباب لا ينتهي، وإنما يغني قليله عن كثيره.

لقد لاحظ شراح المتنبي ـ على سبيل المثال ـ أن بيت المتنبي الذي يقول فيه:

وأسرعُ مفعولٍ فعلتَ تَغَيُّراً ... تَكَلُّفُ شيءٍ في طباعِكَ ضِدُّهُ

هو كقول الأعور:

ومن يقترفْ خُلقاً سوى خلق نفسه ... يدَعْهُ وتغْلِبْهُ عليه الطبائعُ

وقد يكون بين البيتين ـ في النظرة العامة ـ تشابه، ولكن الحقيقة أن الفرق بينهما يتضح في أكثر من موطن. فالأعور يحدد العلاقة بين الطبعين الأصلي والمتكلف بالمغايرة، في حين يحددها المتنبي بالتضاد. فمجرد مغايرة الطبع المكتسب للطبع الأصلي لا تحتم ترك الطبع المكتسب؛ إذ يمكن أن يتعايش المتغايران ويتكيفا مع الوقت في وحدة مؤتلفة آخر الأمر. ولكن علاقة التضاد بين الطبعين تفترض بينهما اصطداماً عنيفاً. وهو اصطدام لا يحسم منذ اللحظة الأولى، بل يستمر الضدان في تنازع بعض الوقت يتسلط

فيه الطبع الأصلي شيئاً فشيئاً حتى يتم العدول عن الطبع المتكلف.

وترتيباً على هذا يبدو وجه آخر للاختلاف بين المعنيين هو أن الطبع المكتسب ـ عند المتنبي ـ يتغير من مغالبة الطبع الأصلي له. وهو تغير يتم بطريقة سرية في نفس الشخص، دالاً بهذا على الصراع الخفي الذي يدور بين الطبعين، في حين يبدو أمامنا الشخص الذي اقترف خلقاً غير خلقه عند الشاعر الآخر وقد عدل عن هذا الخلق (يدعه) بوعي منه.

والخلاصة أن المتنبي يقفنا على طبيعة العملية التي تتم في داخل نفس الشخص حين يصطنع طبعاً مضاداً لطبعه، في حين يصور لنا زميله الأمر كما لو كان تصوراً أو فرضاً ذهنياً صرفاً. وبعبارة أخرى نقول: إن المتنبي يقتنص المعنى بوصفه نتيجة لعدد من الفعاليات المتعارضة والمتصارعة، ويبصر به متغلغلاً في نسيج الحياة وممثلاً بعض قوانينها، في حين يراه زميله مجرد تركيبة تصورية، أو بالأحرى "صورية"، لها إقناع المنطق وليس لها بالضرورة صدق الواقع.

وأيضاً فقد قال أبو تمام:

هو الصُّنْعُ إن يَعْجَلْ فخيرٌ وإن يرِثْ ... فللرَّيْثُ في بعض المواضع أنفعُ

أخذه أبو الطيب[1] ـ كما يقال ـ فقال:

ومن الخير بطءُ سَيْبِك عني ... أسْرَعُ السُّحْبِ في المسير الجهَامُ

فأبو تمام يرى أن الصنع خير إن تحقق له وشيكاً، وأنه خير كذلك إن تأخر؛ لأن التريث في بعض الحالات يكون أجدى من الإسراع.

والمتنبي لم يتحدث إلا عن قضية التريث، فرأى أن إبطاء الممدوح في تقديم عطاياه إليه من الخير. وإلى هنا يبدو متفقاً كل الاتفاق مع أبي تمام. وفي حين يتقرر هذا المعنى في ذهن أبي تمام على نحو تجريدي، تقف الظاهرة الطبيعية ماثلة لعيني المتنبي أو لنفسه لكي تؤكد القضية عن طريق معكوسها. فإذا كان القانون الطبيعي يقول: إن أسرع السحب في المسير هو قليل المطر أو الذي لا مطر فيه، فإن البطيءَ منها هو الكثير العطاء. فإذا نقلنا هذا القانون لكي نطبقه في حالة الممدوح أصبح الإبطاء قرين العطاء الوفير، وهو بذلك في صالح الشاعر.

أبو تمام يصوغ الحقيقة مجردة بمعزل عن الوجود الحي المعاين، والمتنبي يستنبطها من ملاحظة الظاهرة الطبيعية بطريقة معكوسة. فإذا كانت الظاهرة تقول: إنه لا خير في

(١) تنبيه الأديب، ص ٣١٠.

السرعة، فإن معكوسها يقول: إن الخير في البطء، وهو المراد. والمتنبي لم يقرر صراحة أن الخير في البطء، بل قرر أن لا خير في السرعة. وهو ما تنطق به الظاهرة الطبيعية التي سجلها في الشطر الثاني من البيت. على أنه لم يقرر أنه لا خير في السرعة؛ لأن هذه هي على وجه التحديد القضية المطروحة، وإلا فإن القضية المعلنة ابتداءً في صدر البيت هي أنه من الخير البطء والتريث. فكيف إذن تلتقي القضيتان في رأس المتنبي؟ إنهما تلتقيان على مستوى درامي من الطراز الأول، وكأن هناك حواراً خفياً بين الشاعر وممدوحه، أو - في الحقيقة - بين الشاعر ونفسه. فنحن نستمع في البيت إلى صوتين: صوت يقول للشاعر: ماذا لو تأخر عنك الممدوح في العطاء؟ فيجيبه الثاني مهوِّناً من هذا الخاطر المزعج: من يدري، ربما كان تأخره أفضل! فيعود الصوت الأول ليسأل: ألم يكن الأفضل لو أنه بادر بعطائه؟ فيجيبه الصوت الثاني قائلاً: في هذا الظرف فإنه لو بادر لما أعطى شيئاً يستحق الذكر، فلم التعجل إذن إذا كان التريث أفضل؟!

وهكذا تصبح القضيتان وجهين لعملة واحدة، يختلفان ظاهراً ولكنهما يتكاملان، فلا يقوم أحدهما إلا مرتبطاً بالآخر.

والخلاصة أن المتنبي إنما يدرك المعنى مرتبطاً بالفعاليات المختلفة في تلاقيها أو في اصطدام بعضها مع بعض أو في تنافرها وانسلاخ بعضها من بعض. وهذا الأسلوب في الإدراك قد يتمثل أحياناً لدى شعراء آخرين من شعراء المعاني، كأبي تمام وابن الرومي وغيرهما، ولكنه نادر، في حين أنه يمثل الطراز الفكري المألوف للمتنبي.

ويترتب على هذه الحقيقة أمران يزيدانها وضوحاً بقدر ما يؤكدانها:

الأمر الأول: هو أنه ليست هناك معانٍ مجردة أو مطلقة عند المتنبي. ومن ثم فليس هناك - من منظوره - معنى واحد ثابت للشيء، بل يخضع هذا المعنى للمتغير مع تغير العلاقات بين الأبنية الظاهرية للأشياء.

والأمر الثاني: أنه لا يمكن إدراك معنى لشيء مفرد قائم بذاته، بل يتحدد المعنى دائماً في حضور المعنى الآخر. فالجميل - مثلاً - لا يتحدد فيه معنى الجمال إلا من خلال رؤية القبيح. ومن ثم يمكن أن تنسلخ الأشياء من معانيها المألوفة لها إذا هي وضعت في مقابل أشياء أخرى يكتمل فيها تحقق هذه المعاني. فإنسان ما كريم يصبح بخيلاً بالقياس إلى آخر يتحقق فيه النمط الأعلى من الكرم. فالكرم والبخل إذن ليسا معنيين متقابلين ومنفصلين تقوم بينهما هوة من الفراغ، بل هما خطان متوازيان في اتجاه متعاكس، يتصاعد فيهما كل منهما في اتجاهه الخاص. والشكل الآتي يوضح المقصود:

١٠ ٢٠ ٣٠

(أ) نهاية ⟵ الكرم

٣٠ ٢٠ ١٠

(ب) البخل ⟵ نهاية

فأي خط يقطع هذين المتوازيين يمر بنقطتين متقابلتين من الكرم والبخل، تتناسب فيهما كمية الكرم والبخل عكسياً، فكلما زاد الكرم قلَّ البخل، إلى أن تصبح نهاية الكرم لا شيء من البخل (صفراً)، أو تصبح نهاية البخل لا شيءَ من الكرم (صفراً). فإذا كان التقاطع عند خط ١٠ أ مع خط ٣٠ ب كان من الواضح أن نسبة ١٠ أ : ٣٠ ب هي المعكوس الكمي لنسبة ١٠ ب : ٣٠ أ، ومن ثم يبدو الكرم والبخل نسبيين. وكذلك الأمر في سائر المعاني أو القيم.

(٣)

وإذا كانت المغايرة بين وضعية المعنى لدى المتنبي ووضعيته لدى غيره من الشعراء قد أصبحت شيئاً محققاً فإن هذا يدعونا إلى تمثل السمات المميزة لعقليته ولمنهجه في التفكير قبل أن نرى الأشكال المختلفة التي يتحرك بها المعنى في رأسه أو في شعره. وبعد كثير من التأمل والمراجعة تحقق لدينا أن عقلية المتنبي عقلية جدلية بأدق المعنى، فضلاً عن كونها قلقة إلى حد التمزق، متوترة على الدوام.

وفي وسعنا أن نوجز المظاهر السلوكية لهذه السمات العقلية عنده فيما يلي:

أول شيء: أن المتنبي لا يفكر ـ بعامة ـ في معزل عن الأشياء. ومن ثم فإن المعاني التي ينتهي إليها هي وليدة جدل مباشر بينه وبين هذه الأشياء، أو نتيجة إدراك منه لهذا الجدل بين بعضها وبعض. وحرصه الشديد على حضوره الشخصي في قلب المعنى يؤكد هذه الحقيقة بقدر ما يفسرها؛ ولذلك يندر لديه الفكر التجريدي الصرف.

والشيء الثاني: أنه لا يفكر في الأشياء في اتجاه واحد؛ لأنه لا يعترف بأن للشيء وجهاً واحداً. وأيضاً فإن قابلية الأشياء في منظوره للتغير المستمر وإدراكه الواعي لما يكون هنالك من جدل حاد بين ظاهرها وباطنها، يجعله حريصاً على تقليب النظر ومراجعة النفس بين آونة وأخرى.

والشيء الثالث، وهو متصل بسابقه، أن البنية الجدلية للحياة وللوجود قد انعكست على عقليته؛ فإن منهجه في التعامل مع الأشياء لم يتبلور إلا من خلال اصطدامه العنيف بالحياة، وكما كشفته له التجربة العريضة الدائبة. وإذا كانت الأشياء ـ كما دلته التجربة ـ

قد اختلت وفقدت توازنها، فلا أقل من أن يحاول إعادة التوازن إليها في عقله.

وينتهي بنا هذا إلى العنصر الأخير، وهو أن ارتباطه بالشعر كان أمراً طبيعياً بل ضرورياً له؛ لأنه عن طريقه يستطيع أن يعيد تركيب الأشياء في بنية متوازنة؛ إذ يتمتع الشعر ـ أكثر من أي نوع آخر من أنواع الأدب ـ بالحرية الكاملة في التعامل مع الأشياء، وفي تفتيت علاقاتها الشكلية المرصودة، وسلكها في علاقات جديدة.

(٤)

ولننظر الآن ـ ونحن نقترب من التشخيص النهائي لحركة المعنى عند المتنبي ـ في بعض مواقفه من الحياة، لننظر ماذا رسبته التجربة في ذهنه من القوانين التي تحكمها.

ففي قصيدة له يعزي بها سيف الدولة في عبد تركي له يقول:

سُبقنا إلى الدنيا، فلو عاش أهلها ... مُنِعْنا بها من جيئةٍ وذهوبِ
تَملَّكها الآتي تملّك سالبٍ ... وفارقها الماضي فراقَ سليبِ

فهو يرى في الآتي إلى الحياة سالباً لها من غيره، والمفارق لها إنما يفارقها لأنها سلبت منه. هناك إذن صراع خفي بين قوتين تحكمان الوجود الإنساني في الحياة، إحداهما إيجابية والأخرى سلبية، الأولى تمثل القوة والتغلب والتملك، والأخرى تمثل التخلخل والعجز والانسحاب. ومع أن حياة الإنسان التي تبدأ بالقوة والعنفوان والسلب تنتهي بالتخلخل والعجز والانسحاب أمام القوة الفتية الجديدة، فإن مبدأ السالب والمسلوب يظل هو القانون القائم على الدوام الذي يحكم هذا النظام.

والعنفوان والتملك إيجاب، والتخلخل والانسحاب سلب. وحياة الإنسان هي حركة من الإيجاب إلى السلب، ولكن هذه الحركة تجمع في مراحل الطريق المختلفة بالنسبة للإنسان بين نسب متعاكسة كمياً من الإيجاب والسلب، يبدأ الصراع بينها منذ البداية، ويستمر حتى النهاية.

وفي قصيدة أخرى يقول أبو الطيب:

أبداً تستردُّ ما تهبُ الدنيا ... فيا ليت جودَها كان بخلا

وهنا يختلف المنظور؛ ففي الشاهد السابق هناك عملية أخذ وعملية تخلٍّ تمثلان الإيجاب والسلب، وهنا تتمثل عملية إعطاء وعملية استرداد تمثلان كذلك الإيجاب والسلب.

لقد نظر المتنبي في هذين الشاهدين المتباعدين في شعره إلى الحقيقة من وجهيها: مرة من جهة الإنسان فرآه آخذاً وتاركاً، ومرة من جهة الحياة نفسها فرآها مانحة للإنسان

ومستردة منه ما منحت. والدورة في الحالين مستمرة. الحياة مرة هي صاحبة الفعل، والإنسان مرة هو صاحب الفعل، في الإيجاب والسلب على السواء. والإنسان والحياة معاً وجهان متقابلان لحقيقة واحدة، هي التنازع المستمر بين الإيجاب والسلب.

ويقول المتنبي من قصيدة يمدح بها سيف الدولة:

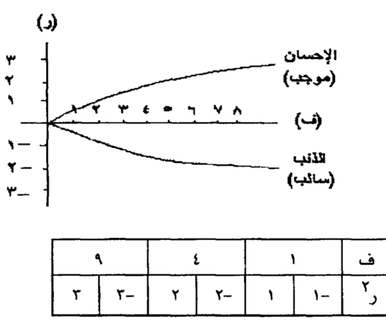
ومن صَحِبَ الدنيا طويلاً تقلَّبَتْ   على عينِهِ حتى يرى صِدْقَهَا كِذْبَا

وهو هنا يعني أن طول التمرس بالحياة يقف الإنسان منها على وجوهها المختلفة التي تبدو فيها بين الحين والحين. وهنالك يدرك أن ما كان يخيل إليه أنه فضيلة فيها يمكن أن يكون رذيلة، وأن حقيقة ظاهرها تخالف حقيقة جوهرها. والمهم أن تكون عينه مفتحة ونفسه يقظة لإدراك ذلك منها، وإلا فإن أكاذيبها قادرة على خداعه، وليس له أن يطمئن إلى نفسه قبل أن يكشف هذه الأكاذيب، وهنالك يدرك ـ كما أدرك المتنبي ـ أن ما هو إيجاب فيها يمكن ـ من منظور آخر ـ أن يكون سلباً، وأن ظاهر أمرها لا يمكن أن يمثل حقيقة جوهرية ثابتة.

ويقول المتنبي من قصيدة له في سيف الدولة:

ويختلف الرِّزْقان والفِعْلُ واحدٌ   إلى أنْ يُرَى إحسانُ هذا لِذَا ذَنْبَا

وهو في هذا البيت يقرر حقيقة رياضية من الطراز الأول. ويمكن التعبير عن معنى البيت بمعادلة تمثل علاقة بين الفعل والرزق. فإذا رمزنا إلى الفعل بالرمز "ف" والرزق بالرمز "ر" فإن العلاقة تكون: $ر^{٢}$= ف (حيث "ف" تمثل الفعل و"ر" تمثل الرزق). ذلك أن لكل قيمة من قيم ف حلَّين، أحدهما موجب والآخر سالب، كما يبدو من الشكل الآتي:



ف	١		٤		٩	
$ر^{٢}$	١-	١	٢-	٢	٣-	٣

فإذا أخذنا قيماً مختلفة من ف، وحسبنا القيم التي تحقق المعادلة من ر، وجدنا أن لكل قيمة من "ف" قيمتين تقابلانها من "ر" وتحققان المعادلة، تكون إحداهما موجبة والأخرى سالبة. فمثلاً لو كانت ف = ٤ تكون هناك قيمتان لـ "ر" تحققان المعادلة، وهما ٢ و(-٢)؛ لأن مربع كليهما يساوي ٤، (٢×٢) = ٤، (-٢×-٢) = ٤.

فإذا كان "فعل" ما قيمته ٣ كانت له من حيث "الرزق" قيمتان، إحداهما موجبة وهي ٢ (الإحسان)، والأخرى سالبة (-٢) (الذنب).

وهكذا يكون الشيء واحداً وتختلف نتيجتاه. وأيضاً فهناك الحالة الأخرى التي يكون فيها الشيئان متباعدين وإن اتفقا في الصفة كما سنرى.

ولننظر الآن كيف تتحول المعاني/ القيم إلى ما يعاكسها عندما تسلك في علاقات جديدة غير التي ارتبطت بها من قبل.

قال المتنبي يمدح علي بن المنصور:

شادوا مناقبهُمْ وشدْتَ مناقِبا وُجِدتْ مناقبُهم بهنَّ مثالبا

فلهؤلاء مناقبهم التي يحق لهم أن يعتزوا بها ويفخروا، وتظل هذه المناقب محتفظة بقيمتها ما دامت تنسب إليهم. ولكنها لو أدخلت في علاقة جديدة مع مناقب الممدوح تغيَّر الأمر. وكذلك الحال إذا هي نظر إليها من خلال مناقب هذا الممدوح، فسواء دخلت هذه القيم في علاقات جديدة أو أدخلت فيها فإن النتيجة واحدة، هي أنها تتغير إلى حد أنها تنقلب إلى ضدها، فما كان يعد من قبل منقبة يصبح نقيصة، وما كان مزية يصبح عيباً.

وفي هذا الاتجاه يمكننا أن نفهم قول المتنبي في قصيدته التي يمدح بها أبا أحمد عبيد الله البحتري المنبجي:

أراهُ صغيراً قَدْرُهَا عُظْمُ نفسه فما لعَظيم قدْرُهُ عِنْدَهُ قدْرُ

فالأشياء العظيمة إذا قيست بعظمته بدت صغيرة؛ أي أنها تنقلب من خلال هذه العلاقة الجديدة إلى ضدها. وكذلك قوله يمدح علي بن أحمد بن عامر الأنطاكي:

وأسْتكْبرُ الأخبار قبل لقائه فلما التقينا صغَّر الخبرَ الخبْرُ

فالأخبار كانت قد رسمت لذلك الرجل في نفس المتنبي صورة يعدها عظيمة بل مبالغاً في تهويلها (أستكبر - أراه أكبر من المألوف)، ولكنه عندما التقى به، وأصبح في مقدوره أن يعاين صورة ذلك الرجل بنفسه، رأى تلك الصورة القديمة تتراجع وتضؤل أمام الصورة العيانية.

وخلاصة هذا أن الشيء في ذاته قد تكون له قيمة إيجابية إذا نظر إليه مستقلاً عن

غيره من الأشياء، لكن المتنبي لا يقنع حتى يدخله في علاقة مع غيره، ويتمثله في ظرف غير الظرف الذي كان فيه، وعند ذاك يتراءى له أن تلك القيمة الإيجابية فيه لم تكن إلا شيئاً نسبياً، حتى إنها ليمكن أن تعد عند مرحلة من مراحل التدرج النسبي لسلم القيم قيمة سلبية. وهذا منطق خاص بالمتنبي؛ إذ يرى دائماً أن أي قيمة (موجبة) تتراجع أمام قيمة أخرى فإنها تدخل في منطقة (السلبي).

والآن نستطيع أن نقول: إن الأشياءَ تتحرك دائماً أمام عيني المتنبي بين السلب والإيجاب، فتتحدد قيمتها من خلال هذه الحركة. وهذه الحركة التي تتم في الواقع المعاين تنعكس على عقله، فتصبح أساس منهجه في التفكير وفي بناء المعنى على السواء. وإذا كانت الأشياء لا تكف عن الحركة بين السلب والإيجاب فإن عقل المتنبي يبدو لنا دائم الحركة بينهما، ومن ثم معانيه.

وقد رأينا وشيكاً كيف يتحول (الموجب) أمام عينيه وفي عقله إلى (سالب)، بما يدل على عدم استقرار القيم في منظوره. والآن نقول: إن هذا الذي رأيناه ليس إلا شكلاً واحداً من أشكال حركة المتنبي بين السلب والإيجاب، وإلا فإنه قد استوعب كل الأشكال الممكنة للعلاقة بين السلب والإيجاب كما يدلنا على هذا شعره.

ولنحاول الآن أن نقف على ما هيأته له هذه الأشكال من قدرة على استتبات المعاني التي وصفت ذات يوم بأنها (تخرق العقول). لننظر أولاً كيف ينقلب السالب إلى موجب في عقل المتنبي أو في رؤيته.

يقول في رثاء جدته:

منافعها ـ ما ضرَّ ـ في نفع غيرها ... تَغَذى وتَروَى أن تجوع وأن تظما

إن ما هو ضار بجدته كان نافعاً لغيرها، فقد كانت تحرم نفسها وتؤثر بما لديها غيرها. هناك إذن ضرر واضح يلحق بها نتيجة هذا الحرمان، ولكنه يصبح نفعاً يفيد منه الآخرون. فضرر الجدة (السالب) يؤدي إلى نفع غيرها (الموجب).

ومرة أخرى يعود السلب فينقلب إيجاباً حين نرى أن جوع الجدة وظمأها قد انقلبا غذاء ورياً لها. ذلك أن جوعها وظمأها، اللذين يضران بها في الواقع الحسي، يتحولان ـ من خلال ما تحقق عن طريقهما من نفع للآخرين ـ إلى غذاء وري ينعشان روحها. وهكذا كان انتفاع الجدة بما هو في ظاهر الأمر ضار، أو هكذا انقلب السالب إلى موجب. وفي هذا الاتجاه يمكننا فهم بيته الذي يقول:

بذا قضت الأيام ما بين أهلها ... مصائب قوم عند قوم فوائد

فالمصائب ـ وهي تمثل السالب في هذا السياق ـ تنقلب إلى فوائد؛ أي إلى عنصر موجب. هذا شكل من أشكال تطاحن السالب والموجب في عقل المتنبي وفي رؤيته.

والشكل الثاني يتمثل لديه في حركة الموجب نحو السالب، حتى لينقلب الإيجاب سلباً. ومن هذا قول المتنبي من قصيدته في رثاء أخت سيف الدولة:

وإن سَرَرْنَ بِمَحْبُوبٍ فجَعْنَ به ... وقدْ أتَيْنَكَ في الحالين بالعَجب

والكلام هنا عن الأيام وطبيعتها، وعن القانون الماثل فيها أو الذي يحكمها؛ فهي قد تسر الإنسان أحياناً بشيء، ولكنها تعود فتجعل هذا الشيء نفسه سبباً للفجيعة والأسى. وهكذا ينقلب الفرح إلى حزن، فيتحول الإيجاب (الذي هو السرور في هذا السياق) إلى سلب، وهو الفجيعة. ويلحق بهذا الشكل أن يصطدم السلب بالإيجاب فينشأ عن ذلك سلب بالضرورة. وتتمثل لنا هذه الحقيقة في مثل قوله:

إذا قَلَّ عزمي عن مدًى خَوْفَ بُعده ... فأبعدُ شيءٍ ممكنٌ لم يجدْ عَزْمَا

فالإمكان إيجاب، وقلة العزم سلب، فإذا التقى الممكن بقلة العزم أصبح غير ممكن وصار أبعد شيء عن التحقيق. والمتنبي في هذا يلتقي التقاء عجيباً مع القاعدة الرياضية المعروفة التي لا يجادل أحد في صحتها، والتي تكتب صيغتها على هذا النحو: (+ × - = -).

على أن عملية انقلاب الإيجاب إلى السلب في منظور المتنبي لا تتم نتيجة لعملية تجريد، ولا تتحقق كذلك بصورة آلية؛ فقد كان على وعي كامل بالعمليات الدينامية التي تصحب هذا الانقلاب. وقد عبرنا عن هذه الظاهرة في منطق تفكيره من قبل بكلمة (التحول). فالأشياء تتحول نتيجة للفعاليات أو المؤثرات الحيوية المختلفة فيتحول المعنى. فإذا قلنا: إن الإيجاب عنده ينقلب سلباً، فإننا نأخذ في الحسبان هذه العمليات الحيوية. وقد كان المتنبي نفسه على وعي بهذه الحقيقة، ودلنا عليها عندما قال من قصيدة له في سيف الدولة:

وكم ذنبٍ مُوَلِّدُه دَلال ... وكم بُعد مُوَلِّدُه اقترابُ

فإذا كان الدلال إيجاباً والذنب سلباً، وكان الاقتراب إيجاباً والبعد سلباً، فإن الإيجاب في كلتا الحالين لا يصبح سلباً بطريقة آلية أو مفاجئة، بل يتولد السلب من الإيجاب شيئاً فشيئاً، حتى إذا صار سلباً كاملاً اختفى الإيجاب نهائياً. فالاقتراب ـ مثلاً ـ لا يولد البعد في لحظة، بل على مدى من الزمن، تتم خلاله عمليات تشكل الوليد (البعد) حتى يكتمل، وعند ذاك يحل البعد محل القرب؛ أي يتحقق السلب نهائياً لتلاشي الإيجاب نهائياً.

أما الشكل الثالث من حركة المتنبي بين السلب والإيجاب فهو الذي يجمع فيه بين

الشكلين السابقين؛ أي أنه يستخرج الإيجاب من السلب، والسلب من الإيجاب معاً. وليس غريباً وقد تمرس المتنبي بكل من هذين الشكلين على حدة أن يجمع بينهما في مركب واحد. لقد كان هذا الضرب من التفكير في الأشياء قد صار عادة لديه فلا يجد في استتباته أدنى صعوبة، في حين يتعب الآخرون في فهمه.

ولنضرب لهذا الشكل مثالاً من مدح المتنبي لأبي علي الأوارجي الكاتب، حيث يقول:

مَنْ نفعُهُ في أن يُهَاج، وضرُّهُ   في تَرْكِه، لو تَفطِنُ الأعداءُ

فأمامنا في هذا البيت حالتان للرجل، حالة نفع (إيجاب) وحالة ضر (سلب). فإذا نظرنا في الحالة الأولى كيف يتم له النفع وجدنا هذا رهناً بأن يهيجه أعداؤه إلى الحرب. والحرب بطبيعتها غير مأمونة العواقب، ولكنها بالنسبة إلى رجل تمرس بها مثله تصبح مثار لذته واستمتاعه، إنه في خلالها وعن طريقها يجد نفسه. فإذا كان وجدانه نفسه ولذته واستمتاعه تمثل مجتمعة قيمة إيجابية فإن هذا الإيجاب لا يتحقق - كما رأينا - إلا من خلال الحرب (السلب).

أما في الحالة الثانية فإن الضر (وهو قيمة سلبية) يتحقق له إذا ما تركه أعداؤه في راحة ودعة. فحالة المسالمة أو السلام إذن (وهي تمثل القيمة الإيجابية) هي التي تقتل نفسه أو تلحق بها الأذى[1].

وهكذا يتولد الإيجاب في الحالة الأولى من السلب، ويتولد السلب في الحالة الثانية من الإيجاب، والحالتان معاً ترتبطان بشخص واحد.

وسوف يجد المتأمل في شعر المتنبي أنه يتقن استخدام هذا الشكل المركب من موجبين وسالبين، وينوع عليه تنويعات مثيرة. ومثال هذا قوله من قصيدة يمدح بها أبا العشائر الحمداني:

فأكْبَرُوا فِعْلَهُ وأصْغَرَهُ   أكْبَرُ مِنْ فِعْلِه الذي فَعلهُ

فهناك فعل لأبي العشائر يراه الآخرون كبيراً (قيمة إيجابية) ويراه هو نفسه صغيراً (قيمة سلبية). ثم هناك فعله الذي رآه الناس كبيراً واستصغاره إياه وتهوينه من شأنه. هذا الفعل الكبير ينقلب صغيراً بالقياس إلى فعل الاستصغار نفسه الذي صدر عنه، ومن ثم يصبح الفعل الكبير قيمة سلبية بعد أن كان قيمة إيجابية، وذلك بالقياس إلى فعل

---

(١) ربما كان هذا المعنى نفسه قد صيغ بصورة أوضح في قول المتنبي في سيف الدولة:

وأنت المرءُ تمرضه الحشايا   لهمته، وتشفيه الحروب

فالراحة (الإيجاب) تجلب المرض (السلب)، والحرب (السلب) تجلب الشفاء (الإيجاب).

الاستصغار الذي يحمل قيمة إيجابية أعلى؛ تأسيساً على نظرة المتنبي العامة التي سبق شرحها، وهي أنه إذا تفوق إيجاب على إيجاب فإن الإيجاب المتراجع يصبح في منطقة السلب بالنسبة للإيجاب المتفوق.

(على سبيل المثال، يصبح سيف الدولة ـ ولو إلى حين ـ في منطقة السلب بعد أن كان إيجاباً، وذلك عندما يرى المتنبي في كافور ـ إلى حين أيضاً ـ إيجاباً يفوقه).

ومن هذا الباب أيضاً أن المتنبي قد ألف أن يستخدم صيغ اللغة المثبتة (أي الموجبة) ليدل بها عن معنى سلبي، والصيغ المنفية (السالبة) ليدل بها على معنى إيجابي. ومن هذا قوله:

حُسْنُ الحضارة مجْلوبٌ بتَطْرِيَة ... وفي البداوة حُسْنٌ غَيْرُ مجلوبِ

فصيغة مجلوب بتطرية إيجابية، وصيغة غير مجلوب سلبية، وهي سلب للإيجاب الأول. لكن المعنى المقصود من هذا الإيجاب معنى سلبي؛ لأن المتنبي يرى في الحسن المصنوع نقصاً وعيباً. والمقصود من هذا السلب معنى إيجابي؛ لأن الحسن غير المجلوب هو الحسن الذي انتفى منه النقص والعيب، فهو الحسن الحقيقي (الإيجابي).

ومن هذا الباب أيضاً أن يستخرج المتنبي من الموجب سالباً، ثم يعود فيستخرج من هذا السالب نفسه موجباً. ولنمثل لهذا بقوله في سيف الدولة:

فوْتُ العدُوِّ الذي يمَّمْتهُ ظفَرٌ ... في طيِّهِ أسَفٌ، في طيِّهِ نِعَمُ

فهروب العدو دون حرب أمام جيش سيف الدولة هو في دلالته الأخيرة انتصار له عليهم. وهذا الانتصار قيمة إيجابية بلا شك. ولكن هذا الانتصار الذي تحقق بلا حرب كان سبباً في أن ولَّد الحزن والأسف في نفس سيف الدولة؛ لأنه لم ينتصر عن حرب حقيقية. والحزن أو الأسى هنا قيمة سلبية. وعلى الرغم من هذا فقد كانت نتيجته نعمة على المحاربين من جيش سيف الدولة؛ لأنهم غنموا أنفسهم ولم يتكبدوا أهوال الحرب. وهذا الغنم قيمة إيجابية.

ونحسب الآن أن هذا الشكل من أشكال حركة المتنبي بين السلب والإيجاب وما يرد عليه من تنويعات قد صار على قدر كافٍ من الوضوح.

وننتقل الآن إلى الشكل الرابع من أشكال الحركة بين السلب والإيجاب في عقل المتنبي، وهو شكل أسرف في استخدامه، ولكنه أتقنه على نحو يجعله متفرداً فيه.

ويتمثل هذا الشكل في أن المتنبي يستخرج القيمة الموجبة عن طريق ضرب السلب بالسلب.

ولنوضح هذا من خلال بعض الأمثلة. ولنبدأ بالأوضح المشهور.

يقول المتنبي:

وإذا أتتك مَـــذَمَّـــتِي من نـاقص   فــهـي الشــهـــادةُ لي بـأنِّي كــاملُ

فالمذمة سلب، تصدر عن الناقص (وهو أيضاً في موقع السلب)، ونتيجة التقاء هذين السلبين هو الدلالة على الكمال (وهو القيمة الموجبة). وهذه الصيغة هي التي يعبر عنها رياضياً على هذا النحو (− × − = +).

وقس على هذا قول المتنبي في بدر بن عمار:

أمـــيـــرٌ أمـــيـــرٌ عليـــه النَّدَى   جَـــوادٌ بخـــيـلٌ بـألا يجُـــودا

فقوله: بخيل، سلب، وقوله: بألا يجودا، سلب آخر، أدخل أحدهما على الآخر فانتفيا معاً لكي يبرز الجود، وهو القيمة المقابلة الإيجابية.

وقس عليه كذلك قوله في صباه:

عـهْـدِي بمعـركـةِ الأمـيـر وخـيْلِهِ   في النَّقْع مُـحْـجِـمَـةً عن الإحْـجـام

فالمعادلة هنا يمكن أن تكتب هكذا: الإحجام عن الإحجام = (−× −) = + = الإقدام.

وقس عليه كذلك قوله في بدر بن عمار:

لا يَسْـــتكِنُّ الرعب بين ضلوعـــه   يومـــاً ولا الإحـــســـانُ ألا يُحْـــسِنَا

فهو كما يقول الواحدي في شرحه: لا يحسن ألا يحسن. ومعادلتها هي نفس المعادلة: سالبان يتسلط أحدهما على الآخر فينتج عنهما موجب (لا إحسان × إحسان = − × − = + = إحسان).

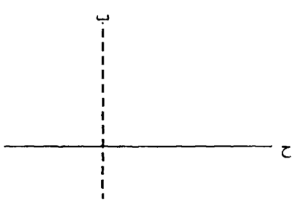
وهذا هو الشكل في صورته البسيطة. ولكن المتنبي ـ وقد أتقنه ـ يستطيع في بعض الحيان أن يصنع منه بناء أكثر تركيباً.

ومثال هذا قوله:

قـد كـان يَمْنَعُنِـي الحـيـاءُ مِنَ البُكَا   فــاليــومَ يَمْنَعُــهُ البُكَا أن يمنعــا

فهنا يرتبط الحياء بالبكاء بعلاقتين جزئيتين في زمنين مختلفين هما الأمس واليوم. وتجتمع هاتان العلاقتان الجزئيتان في علاقة واحدة يمكن التعبير عنها رياضياً على النحو الآتي:

ح × ب = صفراً، حيث ح هو الحياء و(ب) هو البكاء. وهذه العلاقة هي علاقة خطين متعامدين، وجود أحدهما يلغي الآخر.



فأي نقطة على الخط ح يقابلها في الخط ب صفر، وأي نقطة على الخط ب يقابلها في الخط ح صفر؛ أي أنه إذا وجدت أي قيمة لـ ح فإن المعادلة لا تصح إلا بأن تكون قيمة ب صفراً، وإذا وجدت أي قيمة لـ ب فإن المعادلة لا تصح إلا بأن تكون قيمة ح صفراً.

يؤكد هذا في البيت أن ح (الحياء) في الماضي كان ينفي ب (البكاء) نفياً كلياً، وأن ظهور ب (البكاء) في الحاضر قد نفى ح (الحياء) الذي كان في الماضي نفيا لـ ب؛ أي نفي النفي. وظهور ب (البكاء) في الحاضر على هذا النحو جعل ح (الحياء) صفراً.

(٥)

وقد نتساءل الآن بعد أن سجلنا الظاهرة المميزة لعقلية المتنبي ولحركة المعاني عنده فنقول: وماذا بعد؟ والواقع أن الظاهرة العقلية لا يمكن أن تنفصل في هذه الحالة عن منهج السلوك العملي. فهذه القيم التي تتراءى للشاعر غير مستقرة، حيث يتحول الموجب إلى سالب والسالب إلى موجب، وحيث يتولد من اصطدامها نتائج مختلفة، هذه القيم تشكل سلوك المرء وتؤثر في موقفه من الناس والأشياء والحياة بعامة. ونزعم الآن أنه في ضوء الظاهرة التي شرحناها يمكن تفسير سلوك المتنبي في حياته ومع الناس.

ومع أن هذا التفسير ليس أساساً من هدف هذه الدراسة؛ إذ هدفها الأساسي هو تبين السر في تفرد شعر المتنبي في خضم الشعر العربي، فإننا مع هذا نشير إلى حقبة مهمة من حياة المتنبي، هي الحقبة التي ارتبط فيها بكافور، فقد توزع شعره في كافور بين المدح والهجاء، وهذا في جملته لا يبدو غريباً من رجل عرف جيداً أن الإيجاب يمكن أن ينقلب إلى سلب، وأن الشيء الواحد يمكن أن يقلب الوصفين في ظرفين مختلفين، أو عند دخوله في علاقتين مختلفتين. هذا:

وقد يَتَقارَبُ الوصفَان جداً ومَوْصُوفاهُمَا مُتَبَاعِدَانِ

كما يقول في مدح عضد الدولة.

لا بأس إذن في أن يقول في مدح كافور:

فـجـاءتْ بهِ إنْسـان عـيْن زمَـانهِ وخَلَّتْ بيـاضـاً خَلفَـهـا ومـآقِـيَـا

فلا يكون هناك مدح لأسود أحسن من هذا كما يقرر ابن الشجري. وذلك أن المتنبي رأى في السواد الذي يمثله كافور أعلى قيمة تتحقق لإنسان، وعند ذلك يتراجع البياض ويفقد قيمته.

لكنه من منظور آخر يعود فيدخل السواد في علاقة جديدة مع البياض حين يتذكر أن البيض (ولعل صورة سيف الدولة كانت ماثلة له عند ذاك) عجزوا من قبل عن الصنيع، فكيف له أن يتوقع الخير من الخصية السود (الذين يمثلهم في تلك اللحظة كافور).

وقد حاول نقاد المتنبي القدامى وشراح شعره أن يتلقطوا المواطن التي كان فيها مادحاً ولكنه أخفى الهجاء في باطن المدح. وما أحسبهم كانوا في حاجة إلى هذا التفتيش والعناء والمتنبي نفسه يصرح بأنه يصنع المدح الذي هو في حقيقته هجاء.

يقول عن مدحه لكافور:

فـمـا كـان ذلك مـدْحًـا لهُ ولـكنـه كـانَ هـجْـوَ الـوَرَى

أي أنه إذا كان هناك من يعتقد أن هذا كان مدحاً لشخص كافور فهو مخطئ؛ فقد كان هذا المدح في حقيقته هجاء لكل الناس الذين سمحوا لإنسان في حقارة كافور أن يكون سلطاناً عليهم.

إنه إذن يستخدم في هذا المدح القيم الإيجابية ليدل بها أو ليستخرج منها القيم السلبية.

وبعد، فإن إنساناً هذا منطق تفكيره، وهذه نظرته إلى القيم الموزعة بين السلب والإيجاب، والمتحولة دائماً من النقيض إلى النقيض، ما كان له أن يقر له قرار، أو يذوق طعم الراحة في حياته، بل كان طبيعياً أن يعيش قلقاً معذباً بنفسه وبالآخرين، وأن يلاحقه الإحباط حتى آخر لحظة من حياته. والشيء الوحيد الذي نجح فيه هو أنه ترك للآخرين مصدر قلق وتعذيب دائم، وإن كان ينطوي في الوقت نفسه على متعة لا تنتهي، ألا وهو شعره.

الخيال المعقلن وجماليات التجاور
ظاهرتان أساسيتان
في شعر عبد الرحمن شكري(*)

في مقدمة الديوان السابع لعبد الرحمن شكري، المسمى "أزهار الخريف"، يشير الشاعر إلى قصيدته المسماة "سم الخسة" فيقول: إنها - أي هذه القصيدة - "مأخوذة من مسودات كنت قد ألفتها في كتاب اسمه (مجالي الأخلاق) لم ينشر، وكثير من قصائد الغزل في هذا الديوان خواطر كانت تخطر لي فأقيدها في رسائل سميتها (رسائل الحب) لم تنشر". وقد قرر شكري هذه الحقيقة وهو في صدد أن يدفع عن نفسه أنه كان يعني فرداً بعينه بما يقول في تلك القصائد.

والحق أن التهمة التي أراد الشاعر أن يدفعها عن نفسه - إذا صح أنها تهمة على الإطلاق - قد جرَّته إلى اعتراف بالغ الخطورة، يتعلق أساساً بالتجربة الشعرية التي تؤول إليها العملية الإبداعية.

إن هذا الاعتراف الخطير يمهد لنا السبيل إلى فهم المنحنى الأساسي لما يشتمل عليه شعر شكري من تجارب، إذا جاز لنا أن نسميها تجارب. فنحن هنا أمام شاعر يتلقط بين الحين والحين ما يعرض له من خواطر جزئية عابرة، ولكنه - على خلاف ما يحدث مع كثير من الناس - يهرع إلى أوراقه ليسجل فيها ما يعن له من تلك الخواطر. ولسنا نرتاب في أن هذه الخواطر العابرة إنما كانت تقيد في لغة نثرية؛ فهذا أقرب إلى طبائع الأشياء. ولا شك في أن كل خاطرة من هذه الخواطر إنما كانت تتعلق بفكرة جزئية، أو بلمحة ذهنية عابرة، وأنه ليس بين الخاطرة منها والأخرى علاقة حميمة بالضرورة، وكل ما هنالك أنها

(*) في الثاني عشر من شهر أكتوبر ٢٠٠٢م يكون قد مضى على مولد الشاعر عبد الرحمن شكري مائة وسبعة عشر عاماً.

جميعاً تتعلق ـ كما يستشف من كلام الشاعر نفسه ـ بإطار معنوي عام ورحب بل بالغ الرحابة، هو "الحب".

ويبدو أن فكرة الخواطر هذه سيطرت على فهم شاعرنا للعملية الإبداعية، وأثرت تأثيراً خطيراً في منهجه في الأداء الشعري، وحددت الأبعاد المعنوية لمجمل نتاجه. وتتمثل سيطرة هذه الفكرة على عقل الشاعر في أنه كان يعمد إلى استجلاب هذه الخواطر عمداً، فهو يفرغ نفسه لها إفراغاً، ويعنّي نفسه الساعات الطوال من أجل اقتناص ما يتاح له منها. هذا ما يفصح عنه قوله في قصيدة له بعنوان "إلى المجهول" (ص٣٩٦):

كم ليلة بتــهـــا ولهـــان ذا أمـل	لم يُسْلِ قلبي أن غـابت أمـانيـهِ
لعل خـاطر فكر طارقي عـرضـاً	يدنو بما أنا طول العـمـر أبغـيـهِ
يوضح الغـامض المستـور عن فطن	وأفـهـم العـيش تسـتـهـوي بواديهِ

فهو إذن يقضي الليالي في انتظار أن يطرق باب عقله خاطر يوضح له بعض ما غمض واستغلق فهمه. وهو يعاني دون شك من أجل اقتناص مثل هذا الخاطر، ولكن أي نوع من المعاناة هذه؟ إنها ـ على أحسن تقدير ـ معاناة عقلية صرف، يتكئ فيها الشاعر على نفسه، ويحملها حملاً على الحركة في عالم الأفكار الصرف، المبتوت الصلة بالمعايشة الحميمة لتفصيلات الواقع الحي.

وحين ينتهي هذا العناء المتصل إلى مجموعة من الخواطر يسجلها الشاعر في دفاتره تكون عملية الكتابة قد تمت في الواقع بصورة نهائية. وكان من الممكن أن تظهر هذه المجموعة من الخواطر في كتاب يقرؤه الناس، فهكذا كان المشروع الأصلي للشاعر نفسه. وأدب الخواطر نوع من الكتابة الأدبية معترف به، وله وزنه وقيمته التي لا تنكر، وعندما يتمتع الكاتب بدقة في الحس، ورحابة في الفكر، وقدرة فائقة على الملاحظة، وعلى التفاعل مع أدق تفصيلات الحياة، وبامتلاك أدوات التعبير، على نحو ما نجد ـ مثلاً ـ في "فيض الخاطر" لأحمد أمين، عند ذاك لا تكون الخواطر مجرد حكم ومواعظ، وإن كانت تفعل في نفس القارئ وفي عقله ـ آخر الأمر، وبطريقة سرية للغاية، شأن كل ما هو أدب ـ ما تفعله الحكم والمواعظ الحادة والمباشرة في عقلانيتها، بل أكثر مما تفعله هذه الحكم والمواعظ وأوثق.

غير أن شاعرنا كان ـ فيما يبدو ـ يعدُّ تسجيل تلك الخواطر مرحلة أولية، ممهدة لمشروعات قصائده، وكأن هذه الخواطر هي الكنز الذي يؤول إليه بين الحين والحين كلما عنّ له أن يكتب قصيدة. وأخشى أن أقول: إن هذا الكنز نفسه هو الذي كان يغريه بكتابة

القصائد؛ فسوف يتضح لنا ـ فيما بعد ـ أن الأغلبية العظمى من قصائده لا تقنعنا بمبررات وجودها، وتشككنا ـ من ثم ـ في أصالة الدافع إلى كتابتها. وسيتضح هذا من خلال غلبة الطابع التراكمي على قصائد دواوينه الثمانية التي يضمها ديوانه العام.

كل هذا يخلص بنا إلى مسألتين أساسيتين:

المسألة الأولى: تتعلق بالطابع العقلي الذي غلب على تلك الخواطر.

والمسألة الثانية: تتعلق بتوظيف هذه الخواطر فيما بعد فيما كتب الشاعر من قصائد.

وفيما يتعلق بالمسألة الأولى لا مناص من أن نسجل دلالة هذا الطابع العقلي على نوعية التجربة ـ إذا صح أن نسميها تجربة ـ التي ينطلق منها الشاعر، والتي يعبر عنها في الوقت نفسه. وفي إيجاز شديد نستطيع أن نحدد توجه شاعرنا إلى كتابة الشعر بأنه تأملي، وأن تأملاته جزئية وضيقة، وأنها ـ لذلك ـ قائمة على التوهم. وأقصد بالتوهم هنا ما يختلقه الشاعر من تصورات ذهنية للأشياء، يرتفع بها ـ في ظنه ـ إلى آفاق الحقائق الكلية الجوهرية للوجود، دون أدنى ملامسة لهذه الأشياء. ويؤكد لنا هذا الفهم ـ مبدئياً ـ ما أشرنا إليه في مستهل هذا المقال من دافع الشاعر نفسه في مسألة علاقته بالشخوص الذين يتحدث إليهم أو عنهم، أو الذين يصف سلوكهم إزاءه أو سلوكه إزاءهم (وهذا أوضح ما يكون في قصائد الحب)؛ فقد أقام الدفاع على حقيقة أنه لا علاقة لكل ذلك بشخوص حقيقيين. ونحن أميلُ إلى تصديق الشاعر فيما ذهب إليه، لا على أساس ثقتنا الخاصة في شخصه، فلا مجال اليوم لهذه الثقة، بل لأننا نجد في شعره ما يصدق دعواه. فإذا كانت كل قصائد الحب ـ وهي تشكل النسبة الغالبة على الديوان كله ـ لم ينشأ الدافع إلى كتابتها أصلاً من علاقة ما مع الآخر، إيجابية كانت أو سلبية، فكيف تولد الدافع إلى كتابتها؟ وكيف تشكلت هذه الكتابة في قصائد لا حصر لها في الديوان؟ وفي الوقت نفسه ليس بوسعنا أن نقتنع بأنها نشأت من فراغ؛ فلا شيء يأتي من لا شيء. لا يبقى عندئذ إلا أن نسلم بأن هذه القصائد قد نشأت من تصورات ذهنية صرف، هي ما سميناه أوهاماً.

وحين نقرر هذه الحقيقة في شأن الطابع التصوري الناشئ عن التأمل العقلي، الذي غلب على شعر شكري، لا نكون قد قررنا شيئاً جديداً؛ إذ يبدو أن كثيرين من متلقي هذا الشعر في زمنه قد أدركوا فيه هذه الخاصية، وافتقدوا فيه لا حرارة العاطفة فحسب، بل صدقها في المحل الأول.

ولما كان شكري يعد نفسه واحداً من حفنة من الشعراء الكتّاب الذين أخذوا على عاتقهم مهمة إحداث تغيير في المفهوم الأدبي بعامة والشعري بخاصة، فقد راح يشارك في

الجانب التنظيري للمذهب الأدبي الجديد. ومراجعة هذا التنظير ليست من مهمة هذا المقال، ولكنني أشير إليها في هذا السياق لكي أقف مع شكري عند دفاعه عما وُجِّه إلى شعره من غلبة العقلانية عليه. يقول في مقدمته للجزء الخامس من ديوانه: "ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير. وكذلك ينبغي أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع؛ فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل. وهي مغالطة غريبة؛ إذ إن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة والتفكير.." (الديوان، ص٣٦٧).

إن هذا التنظير في عمومه جيد، على الأقل فيما يتعلق بالنقد الموجه إلى عملية التفرقة بين شعر العاطفة وشعر العقل؛ ففي الشعر العظيم لا يمكن رسم حدود فاصلة بين ما صدر فيه عن العاطفة وما صدر عن العقل. ولكن يبدو أن التنظير شيء والتحقيق العملي شيء آخر؛ فالمفتقد في حالة شكري (وربما انسحبت الملاحظة على رفاق دربه كذلك) هو التطابق بين النظري والعملي، بمعنى أننا لا نجد شعره ـ من حيث هو إبداع أدبي ـ مصدّقاً لما يطرحه ـ نظرياً ـ من أفكار. وليس هنا مجال لشرح الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة، وكل ما يعنينا هو الاطمئنان إلى حقيقة أن شعر شكري ـ في الأغلب الأعم منه ـ كانت تغلب عليه المعاناة العقلية، وأن العواطف التي قد تطل على استحياء من خلال هذه المعاناة العقلية هي كذلك عواطف معقلنة إذا جاز التعبير. ولا شك في أنه وراء هذا المنحنى في شعر شكري طموح إلى تحقيق نوع من التسامي بالشعر إلى مستوى الحقائق الكلية، والارتفاع على كل ما هو جزئي ووقتي وعابر. ومن ثم فإنك تقرأ ديوانه ـ على ضخامته ـ فلا تكاد تحس بشيء فيه يشي بالمناخ العام للحقبة الزمنية التي عاشها الشاعر، أو بهموم الإنسان الذي عايشه في مجتمعه ـ المصري والعربي على السواء ـ في هذه الحقبة، وكأنك تقرأ شعراً في المطلق.

ولا بأس في أن يكون من أهداف الشاعر التلقائية ـ لا المتعمدة، كما هو الشأن في حالة شكري ـ أن يكشف عن المعاني الكلية للحياة؛ فإن هذا يحقق للشعر ـ كما هو الشأن في الأدب بعامة ـ خاصية أساسية من خاصياته، ألا وهي إنسانيته. لكن ديوان الشاعر ـ أي شاعر ـ لم ينظر إليه في يوم ما، وفي أي مجتمع، على أنه ـ بصفة أساسية ـ كتاب في المعرفة ومصادرها، بل إن الديوان الذي يعلن من نفسه هذه الخاصية إعلاناً ـ كما هو الشأن في ديوان شكري ـ هو في الغالب أقل دواوين الشعر جاذبية لدى قارئ الشعر بصفة خاصة، ومن ثم أقلها تأثيراً.

إن امتزاج العاطفية والعقلية، أو - إن شئنا الدقة - اشتمال كل منهما على الأخرى، شيء رائع حقاً، يكسب العمل الشعري قيمة لا تنكر، بخاصة إذا صدر هذا المزيج عن خيال خصب وخلاق. ذلك أن هذا المزيج من شأنه أن يخاطب في المتلقي كينونته الحية في اكتمالها، حيث تتلاشى الحدود بين انفعاله الوجداني وانفعاله العقلي. فهل استطاع شكري أن يصنع هذا المزيج المتوازن في شعره، وأن يصدر فيه عن خيال خلاق حقاً؟ لا بد للإجابة عن هذا السؤال من مباشرة عينات من هذا الشعر، وهذا ما سنصنعه بعد قليل.

أما فيما يتعلق بالمسألة الثانية، الخاصة بتوظيف شكري لخواطره فيما بعد في إنشاء عمل شعري، فإنها تتصل اتصالاً مباشراً بمفهوم الخطاب الشعري، وبمنهج هذا الخطاب.

إن بعض الأجناس الأدبية يقبل - على الأقل في أشكاله التقليدية - أن يسبق عملية الإنجاز الأخيرة للعمل الأدبي مرحلة أو أكثر من الإعداد. فكثير من كتاب الرواية - مثلاً - يحرصون على تسجيل ملاحظاتهم الخاصة على بعض من يلاقون في حياتهم العامة من شخوص. وهم يقيدون - فيما يقيدون - تعليقاتهم المتأملة فيما يلفت أنظارهم من أحداث ووقائع يومية. ولا غرابة - بعد - في أن تمتلئ دفاترهم بمثل هذه التقييدات. ولا شك في أن هذه المادة التي يقيدونها لا تعرف التجانس بين مفرداتها بعضها البعض، بل أكثر من هذا أنها ربما اشتملت على مفارقات. لكن عدم تجانسها أو وقوع المفارقات فيما بينها لا يشكل أدنى خطورة؛ لأن الكاتب عندما يستثمر هذه التقييدات في عمل روائي لا يسوقها مجتمعة، ولا يسوقها جزافاً، بل يستدعي منها ما يلائم سياق الرواية ويأتلف وإطارها العام. على أن مرحلة إنجاز العمل الروائي كتابة في صورة نهائية غالباً ما تسبقها عملية تخطيط تقود حركة الإنجاز نفسها.

كل هذا محتمل ووارد في حالة الكتابة الروائية. لكن الكتابة الشعرية لا تعرف هذا الأسلوب من الإنجاز؛ أعني أنها لا يمكن أن تستمد من تقييدات سابقة فاقدة للترابط والتجانس، بل تتشكل لغة القصيدة كما تتشكل حركتها للمرة الأولى والأخيرة خلال عملية الكتابة نفسها. وبعبارة أوضح أقول: ليست لغة القصيدة صياغة خاصة سابقة عليها، ليست صياغة لفكرة أو لمعنى أو لخاطرة سبق تقييدها نثراً، وليست القصيدة في مجملها صياغة شعرية لحشد من الأفكار والمعاني والخواطر، حتى وإن كانت هذه الأفكار والمعاني والخواطر تتعلق بإطار معنوي واحد.

حقاً إن الشاعر لا يبدأ قصيدته من فراغ، وإن شيئاً ما مبهماً - ولا بد من الإصرار على وصفه بالإبهام - يظل يتحرك في نفسه وينمو ويتشكل في سرية تامة تخفى حتى على

الشاعر نفسه، حتى إنه في اللحظة الضاغطة التي تفرض عليه الانصراف إلى الكتابة لا يكون لديه تصور واضح ومحدد لما هو مقبل على إنجازه. وهذا ما يؤكد أن الشعر ليس صياغة ثانية لما سبق تقييده، أو إعادة لصياغته تأخذ في الحسبان مقتضيات وزن القصيدة وقافيتها. وإن شعراً يتم إنجازه بهذه الطريقة ـ كما كان شكري يصنع ـ لا بد أن يكون فاتراً وفاقداً للحيوية. إنه عندئذ يكون أشبه ما يكون بالشعر التعليمي.

ولما كانت كل خاطرة من الخواطر تمثل بنية فكرية موحدة ومنتهية ومغلقة على نفسها، فإن بناء قصيدة ما على أساس من حشد عدد يقل أو يكثر من هذه الخواطر لا بد أن يجعل من هذه القصيدة إطاراً مفتوحاً وبنية غير متماسكة؛ بمعنى أن كل جزئية من جزئياتها، تتمثل في خاطرة من هذه الخواطر، لا تمثل ضرورة يقتضيها البناء الكلي للقصيدة. ولنصطلح على تسمية هذا المنهج في الأداء الشعري بالمنهج التراكمي، وهو ليس مقصوراً على شعر شكري، بل إنه يفسر لنا منهج الأداء في كثير من الشعر القديم والحديث على السواء، وما زال يفرض نفسه على كثيرين ممن يكتبون الشعر العمودي في أيامنا هذه.

والمقصود بالمنهج التراكمي في هذا السياق غير ما هو شائع في مجال النظر الفكري من تراكم المعرفة؛ فالتراكم المعرفي فضيلة إذا كنا نتحدث في مجال العلوم. ولكن المنهج التراكمي في مجال الشعر الحديث يحسب على الشعر، ويعد قصوراً في فهم بنية الخطاب الشعري. فالتراكم في هذه الحالة إنما يعني "تجاور" الأشياء في غير ما نسق يوحد بينها، على العكس من المنهج التوليدي التطوري الذي تخرج فيه الأشياء بعضها من بعض، فتترابط عندئذ بوشيجة الدم، وتنمو شيئاً فشيئاً من خلال عملية التوالد المستمرة.

في القصيدة التراكمية تتجاور المعاني والأفكار والخواطر على مسطح واحد وفي خط أفقي، وليس ورودها متوالية في شكل القصيدة، أي معنى بعد معنى، وفكرة في عقب فكرة، وخاطرة في إثر خاطرة، إلا ضرورة كتابية لا أكثر ولا أقل. ولو أن شكل القصيدة كان يسمح للشاعر بأن ينثر هذه المعاني والأفكار والخواطر على الصفحة حيثما اتفق لما اختلف الأمر كثيراً، وكل ما هنالك أن شكل القصيدة المعهود يفرض علينا قراءتها في اتجاه واحد، هو الاتجاه الذي اختاره الشاعر. وفي حالة القصيدة التراكمية يصبح هذا الاتجاه مجرد اختيار ضمن عدد كبير من الاختيارات، ما دامت الوحدات التكوينية للقصيدة نفسها تمثل كل منها ـ كما قلنا ـ بنية مكتفية بذاتها، ومغلقة على نفسها. وسواء أطالت القصيدة عندئذ أم قصرت، فإن طولها أو قصرها لا يحمل أي دلالة إبداعية أو جمالية، وإنما

تقتصر الدلالة ـ عندئذ ـ على الناحية الكمية الصرف.

وقد تجلى لي هذا المنهج التراكمي وأنا أعيد قراءة ديوان شكري؛ فقد اتضح لي أنه في وسع القارئ المتمرس بالشعر ألا يمضي في قراءة قصائده ـ بخاصة الطوال منها، وما أكثرها ـ حتى نهاياتها، وأن يكتفي بقراءة جزء من قصيدة لينتقل منه إلى قصيدة أخرى، وهكذا، دون أن يشعر بأن سياقاً ما قد انقطع به عند هذا الانتقال. ذلك أنه ليس هناك سياق ملزم بالقراءة المتصلة لكل قصيدة حتى نهايتها. ولا يقبل الاستثناء ـ نسبياً ـ في ديوان شكري من هذه الظاهرة سوى قصائده القصصية؛ أي القصائد التي ينهج فيها ـ على نحو ما ـ نهج السرد القصصي.

هاتان إذن ظاهرتان أساسيتان في شعر شكري: غلبة الطابع العقلاني على معاناته، ومن ثم الخيال "المعقلن"، ثم التراكمية في نهج بناء القصيدة.

ويحسن بنا الآن، بعد تفصيل القول ـ نظرياً ـ في هاتين الظاهرتين، أن نشرع في إشراك القارئ ـ عملياً ـ في مباشرة هاتين الظاهرتين كما تتجليان في شعر شكري. ولكي تتحرك هذه المباشرة في إطار معنوي محدد فقد اخترنا الحركة في إطار تجربة الحب، وهو الإطار الذي يستأثر من الديوان بالعدد الأكبر من القصائد.

ويتمثل أول ملمح من ملامح العقلانية كما يتجلى في شعر شكري في إطار تجربة الحب في أن الشاعر يصرف أكبر همه إلى الحديث عن الحب نفسه، كما لو كان يعالج موضوعاً عاماً، وكأنه بصدد أن يطرح علينا تعريفاته المختلفة التي تصدق أو لا تصدق، والتي يعن له كل تعريف منها في لحظة بعينها، ومن ثم قد تشتمل القصيدة الواحدة على أكثر من تعريف.

يقول في قصيدة بعنوان "نشوة الحب" (ص٢٢٢):

١ـ يا بؤسَ للحب، إن الحب ذو خدع — مثل السراب تراءى ثم أظمأني

ويقول في قصيدة بعنوان "صنم الملاحة" (ص٢٤٣):

٢ـ والحب حلو ذائب — والحب من صاب وسُمّْ

وفي قصيدة أخرى بعنوان "مواطن الحب" يقول (ص٢٦٣):

٣ـ الحب طلاع الثنايا له — في كل واد جيئة أو ذهوبْ

وترد في قصيدة "الحب القديم والجديد" ثلاثة تعريفات في مواطن متفرقة منها:

٤ـ أول الحب عباب زاخر — وبقاياه كموج منهزمْ

(ص٢٦١)

٥ـ ليس للحب قـيـود أو إسـار   إنمـا الـود كـفـيـل بالـذممْ

(ص٢٦٢)

٦ـ إنما الحب جنون وجـوى   ورجـاء واجـتـرام وندمْ

(ص٢٦٣)

وفي قصيدة "الحب والحياة" ترد خمسة تعريفات، الثلاثة الأولى منها متوالية، والتعريفان الباقيان متباعدان. أما الثلاثة فهي قول الشاعر:

٧ـ والحب فـيـه لذي الصـبـا   إمـا الهـلاك أو الخلود

٨ـ والحب مـثل الخـمـر تشـ   ـربهـا فـيـغـريك المزيد

٩ـ والحب مـثل الحـرب إن   شـبَّت يشـيب لهـا الوليـد

(ص٢٤٨)

أما التعريفان المتباعدان فهما:

١٠ـ والحب قـد يجني على الـ   ـمـعـشـوق من شـر وكـيـد

(ص٢٤٨)

١١ـ والحب فـيـه تَعِلَّة   تلهي الشـقي عن الجـدود

(ص٢٤٩)

ولا حاجة بنا إلى استقصاء الديوان كله إذا كنا قد استخرجنا هذه الطائفة من التعريفات من مساحة تقل عن عشر الديوان نفسه. وقد يقال: إن كثرة هذه التعريفات دليل على اقتدار الشاعر، وعلى خصوبة تجربته. ولكن لننظر فيما طرحه الشاعر في هذه التعريفات من دلالات، فهو يقول لنا: إن الحب خادع، وإنه تجتمع فيه الحلاوة والمرارة، وإنه يظهر في كل مكان، وإنه قوي عند بدايته، ضعيف عند نهايته، وإنه طليق، وإنه يجمع بين الجنون واللوعة والرجاء وتعدي الحدود والندم، وإنه قد يكون هلاكاً للمرء أو سبباً في خلوده، وإنه يغري بالمزيد منه، وإنه مخوف كالحرب، وإنه قد يكون شراً مؤكداً على المعشوق، وإنه ـ أخيراً ـ شيء يعلل المرء به نفسه كي ينسى شقاءه.

وليس يخفى ما تنم عنه هذه الدلالات من سذاجة تفتقر حتى إلى العفوية التي قد تجعلها محببة في بعض الأحيان. هذا فضلاً عن افتقارها حتى إلى الصياغة المشرقة النابضة: حين تلعب جماليات العبارة دورها في الإشعاع الفني الأولي. ويكفي أن نستعيد قول الشاعر:

الحـب طـلاع الـثـنـايـا لـه   في كل واد جـيـئـة وذهوبٌ

أو قوله:

والحب مثل الحرب إن شبَّت يَشيب لها الوليد

أو قوله:

والحب فيه تعلة تلهي الشقي عن الجدود

لندرك كيف تجتمع سذاجة المعنى إلى غلظة التعبير. ولكن أهم من كل هذا أن ندرك السبب الحقيقي وراء هذا القصور، وهو أن كل هذه المعاني لم تتولد نتيجة معاناة ومكابدة حقيقية، وإنما هي مجرد تصورات وهمية يتكئ فيها الشاعر على عقله.

والملمح الثاني الذي يطالعنا في شعر الحب عند شكري هو غياب شخص المحبوب من منظور الشاعر؛ فلسنا نستطيع أن نستخلص من أي قصيدة له، بل من مجموع قصائده في الحب، سمات بعينها، مادية ومعنوية، تشخص لنا ذلك المحبوب في تفرده. وبدهي أن تجربة الحب الصادقة إنما تتحقق من خلال مجموعة من العلاقات بين طرفين. حتى عندما يكون الحب محبطاً ومن طرف واحد فإن التعبير عنه إنما يشرح هذه العلاقات التي تنم عن شخص المحبوب. وحين نقرر غياب شخص المحبوب عن شعر شكري يبقى أن نطرح بالضرورة هذا السؤال: كيف تتحقق تجربة حب مع غياب أحد طرفيها؟

قد يبدو غريباً حقاً أن يملأ شاعرنا الدنيا بشعر الحب دون أن يؤسس ذلك على تجربة حقيقية، ولكن هذا ما نستقرئه من شعر شكري. وإذا كان الاعتراف ـ كما يقال ـ هو سيد الأدلة، فإننا نتخذ من شهادة شكري نفسه دليلاً على صحة ما استقرأناه.

يقول في قصيدة بعنوان "الحب والود":

فمن لي بمن ألقي إليه سريرتي وأفضي إليه بالأسى وأصاحبُهْ؟
فما أنا ممن يعشق الغيدَ قلبُه وتُسكب من هجر الحسان سواكبهْ
ولكن قلبي يعشق الحسن والحجا إذا اقترنا، والحق شتى مطالبهْ

(ص٢٧٢)

وهو هنا يعترف اعترافاً صريحاً بأنه لا يعشق الحسان، بل يعشق الحسن ورجاحة العقل مقترنين. وبعبارة أخرى نقول: إنه يعشق الصفة لا الموصوف. ومعنى هذا أن انفعال شكري كان بالصفات المجردة لا بالموصوفين، فكان غياب شخص هؤلاء الموصوفين من شعره أمراً طبيعياً للغاية؛ أعني غياب ملامحهم الخاصة المميزة.

كيف تستقيم هذه المعادلة الغريبة؟

لا تكاد تخلو قصيدة حب عند شكري من إشارات إلى المحبوب؛ فهو إذن حاضر غائب.

أما غيابه فقد عرفنا معناه وعرفنا سببه، فكيف كان إذن حضوره؟

إن هذا الحضور الذي أعنيه هو الحضور بالضرورة، فما دام الشاعر يتحدث عن محبوب وعن علاقته به فلا بد أن يكون لهذا المحبوب حضور على نحو ما. وهو عند شكري حضور نمطي كما هو الشأن عند كثير من الشعراء السابقين له واللاحقين عليه كذلك، فعلى مدى الزمن تشكل من خلال الأقوال الشعرية نموذج للمحبوب مؤسس على مجموعة من الصفات البدنية والسلوكية. وهذا النموذج يطالعنا في كل قصيدة حب بهذه الصفات أو ببعضها، فهو محبوب متكرر، لا عند الشاعر المفرد فحسب، بل عند سائر الشعراء الذين ينطلقون في قصائد الحب من هذا التصور. وإذا كنا قد رأينا غياب شخص المحبوب المتفرد بسماته الخاصة من شعر شكري فإن حضور المحبوب ـ بالضرورة ـ عنده هو ذلك الحضور النموذجي الذي يؤكد الغياب أكثر من أن يُعنى بالحضور.

إن المحبوب في شعر شكري نموذجي وتجريدي. وإذا كان هو نفسه ـ أعني الشاعر ـ يؤكد لنا أنه يعشق الحسن لا الحسان ـ على نحو ما مر بنا ـ بما يؤكد أن اهتمامه يتجه دائماً إلى المعاني التجريدية، فإننا نجد أنفسنا في شيء من الحيرة إزاء ما يضفيه على محبوبه من صفات. لكن شكري لم يتناقض مع نفسه في هذه المسألة قط؛ فهو إذا كان يعشق الحسن (لا الحسان) فإن صفات الحسن التي يحدثنا عنها في محبوبه، أو محبوباته، ليست صفات أصلية في هذا المحبوب، وليست مستكشفة، بل هي صفات يخلعها الشاعر نفسه على هذا المحبوب.

ومرة أخرى لا نستنبط نحن هذه الحقيقة من شعره فحسب، بل نعتمد كذلك على ما يقرره هو نفسه في هذا الصدد، فهو يقول في قصيدة بعنوان "ظالمي ما أعدلك" (ص٢٥٦):

كل حسن شِمْتُه فيك، روحي حَاكَ لكْ

وبغض النظر عن غلظة التعبير وعقلانيته في عبارة "روحي حاك لك"، فإن الشاعر يقرر أن كل صفات الحسن التي يراها في محبوبه ليست أصلية فيه، ولكنها صفات حاكها خياله وأضفاها على هذا المحبوب.

وفي الاتجاه نفسه يقول شكري في قصيدة بعنوان "الحب والخلود" (ص١٧١):

وجعلت الكمال فيك مثالاً ووصفت الكمال للأحياء

فالشاعر هو الذي يتوسم مثال الكمال، وهو مثال تجريدي لا محالة، ثم يخلع هذا المثال على محبوبه، ثم يجلوه بعد ذلك ـ كما يقول، ولا أدري كيف ـ للآخرين من الناس، وكأن

المحبوب الذي يحدثنا عنه ليس سوى تكأة يصور من خلالها مفاهيمه التجريدية (مُثل الحسن والكمال والفطنة وما أشبه).

ولأن تحقيق هذا الطموح العقلي عسير للغاية، ولأن دأب الشعر أن يتأرجح بين الجزئي والكلي، بين العيني والمجرد، بين المحسوس والمفهوم، فقد كان طبيعياً أن يضطر الشاعر إلى إنجاز ما هو أقل طموحاً، فإذا هو يلوذ بالإطار النموذجي لصورة المحبوب كما رسمها الشعر عبر مسيرته الطويلة. ومن ثم نستطيع في اطمئنان أن نقول: إن المحبوب الذي يظهر بالضرورة في قصائد الحب عند شكري هو محبوب "شعري" - إذا جاز التعبير - وليس محبوباً على التعيين من بين البشر ومن صميم الحياة.

ولننظر الآن في مفردات هذه الصورة - أعني صورة المحبوب - كما تطالعنا في شعر شكري. ولأن سمة التكرار متفشية في ديوانه فإن الاقتصار على جزء من هذا الديوان لاستخراج هذه المفردات لن يكون مغامرة خطرة.

يقول في قصيدة بعنوان "بين الحب والبغض" (ص٢٨٢):

١- لقد كنتَ في عيني ألذ من الكرى	وأطيب من طيب الحياة وأكرما
٢- وجوَّدتُ فيك الشعر والشعر ساحر	وهل تسحر الأشعار غراً وأعجما؟!

وفيها يقول:

٣- أأنت زهاك الحسن والحسن فتنة	لصاحبه حتى يرى الظلم مغنما
٤- فأصبحت مغروراً تتيه وتنثني	رويدك هل تبغي إلى الشمس سلّما؟!

ويقول في قصيدة "الحب والخلود" (ص٢٦٩):

٥- أنتَ كالشمس في نهاري مضيء	ومنير في الليلة القمراءِ

ويقول في قصيدة "الحب القديم والجديد" (ص٢٦١):

٦- ولنا في الناس إلف حسنه	مثل حسن الشمس جالٍ للظُّلَمْ

ويقول في قصيدة "ليلة القدر" (ص٢٥٩):

٧- أماناً ليلة الدهر	أماناً ليلة العمرِ
٨- فقد أبصرتُ من أهوى	شبيه الوجه بالبدرِ

وهو يجمع بين المعنيين في قوله من قصيدة بعنوان "جنة الحب وجحيمه" (ص٢١٨):

٩- وأنت لي بالنهار شمس	وأنت بالليل لي نجومْ

ويقول في قصيدة بعنوان "ليس لي شغل سواك" (ص٢٤٠):

١٠- أنت معنى كل حُسن	فلـه الله اصطفاك

١١ـ أنت معنى وهو لفظ   من عناء قد عناك

١٢ـ يا نبي الحسن إني   مؤمن يرجو هداك

ويقول في قصيدة بعنوان "غاية الحب" (ص٢٢٣):

١٣ـ ويا جنة الحسن التي أنا آملٌ   غديرك ملآن وزهرك ناضرُ

وفيها يقول أيضاً:

١٤ـ وآمنت أن السحر حق فإنما   فؤادي مسحور وحسنك ساحر

وفيها أيضاً:

١٥ـ فيا كعبة الحسن التي أنا عابد   مناسك تهيامي بها والمشاعر

ويقول في قصيدة "فراشة الحب" (ص٢٦٥):

١٦ـ وهيهات أسلو وحسنك رِيٌّ   أيسلو عن الري سرب العطاشِ؟!

ويقول في قصيدة "جنة الحب وجحيمه" (ص٢١٨):

١٧ـ من جنة الخلد فيك حسن   وفيك من زهرها نسيمٌ

١٨ـ فأنت زهري وأنت خمري   وأنت برقي الذي أشيم

وفيها يقول أيضاً:

١٩ـ والعيش من حسنكم صحيح   وهو إذا غبتمُ سقيم

٢٠ـ والعيش من لحظكم مضيء   وهو إذا غبتم بهيم

٢١ـ أنتم دواء لكل داء   فأبرئوا قلبي الكليم

ويقول في قصيدته "الحبيبان: مناجاة الحبيب الثاني" (ص٢٣١):

٢٢ـ يا جنة الحب وروض النعيم   لأنت بُرْءٌ للأسى والهمومْ

وفيها يقول أيضاً:

٢٣ـ فلفظك العذب رحيق الهوى   ووجهك الزاهر زهر عميم

٢٤ـ تبرئ أنفاسك في مرِّها   من الجوى والوجد مثل النسيم

وفيها أيضاً:

٢٥ـ وأنت كالدمية في شكلها   وحسنها الخالد العميم

ويقول في قصيدة "صنم الملاحة" (ص٢٤٣):

٢٦ـ صنمَ الملاحة والرشا   قة واللذاذة والألمْ

ناجيت قلبك كي يـ   ـرق فما أحس ولا رحم

....

٢٧ـ صنم الملاحــــة إن حـــســـنـك مـــــثل ألحـــان الـنـغـم

ويقول في قصيدة "الحب والحياة" (ص٢٤٧):

٢٨ـ فـــتكات طرفك كـــالمقـــادر فـي المصــــــادر والـورود

ويقول في قصيدة "أنا مجنون بحبك" (ص٢٥٥):

٢٩ـ أيهــــا الظالم رفـــقـــاً لـيـس قـلـبـي مـــــثـل قـلـبـكْ

....

٣٠ـ أنـت كــــالدهـر مـــــريب نجِّـنـي مــن ســـوء ريـبـك

....

٣١ـ أنت بـســـتـــان أنـيـق نُـضِّـــجت أثـمـار رُطَـبـك

وأعتقد الآن أن هذا القدر من الشواهد كافٍ لاستخلاص السمة التي نحن بصددها في شعر شكري، ألا وهي اشتمال صورة المحبوب على عناصر رسخها الشعر عبر رحلته الطويلة واستهلكها في الوقت نفسه. فهذا المحبوب ألذ من النوم (دعك من سماجة هذا المعنى وسخفه!)، وهو غر ومغرور يزدهيه حسنه الذي هو كالشمس أو كالقمر أو كليهما، وهو معنى الحسن، ونبي الحسن، وجنة الحسن، وكعبة الحسن، وفي حسنه ري للظماء، وهو حسن مقتبس من جنة الخلد تصح به الحياة، فإذا غاب اعتلت، وهو دواء لكل داء، وهو كالتمثال (الدمية) في شكله وفي انطوائه على الحسن الخالد ... إلخ.

إن هذه العناصر التي تشكل أبعاد صورة المحبوب عند شكري ترتد جميعاً إلى نموذج "المحبوب الشعري" الذي كثيراً ما طالعتنا عناصره هذه في أقوال الشعراء. وبعبارة أخرى نقول: إن هذا المحبوب لا وجود له إلا في الشعر، أما في الحياة فلا وجود له. وإذا كان شيء من الحيرة قد داخلنا إزاء معادلة الغياب والحضور في شعر شكري بالنسبة إلى شخص المحبوب فإن هذه الحيرة تزول الآن نهائياً عندما نستكشف أن حضور المحبوب في شعره كان ـ في الواقع ـ تأكيداً لغيابه.

والملمح الثالث الذي يطالعنا في شعر الحب عند شكري يتمثل في نزعة الترفع التي يحاول ادعاءها لنفسه، والتي أعطاها العقاد اسماً آخر في مقدمته للجزء الثاني من ديوان شكري (ص١٠٤) هو "روح الرجولة". لذلك فإن شكري عندما يتحدث في شعره بلسان المحب فإنه يدعي لنفسه أحياناً أنه أكبر من أن يكون المحب المتهالك، وأنه لا يبذل نفسه في غير ما يؤكد كرامتها، ومن ثم لا يبتذلها. وقد مر بنا قوله:

فما أنا ممن يعشق الغيدَ قلبُه وتسكب من هجر الحسان سواكبه

وكأن عشق الغيد وسكب الدموع عندما يبادر المحبوب بالهجران مما يحط من كرامته، أو ينفي عنه "روح الرجولة" التي امتدحها العقاد فيه. على أن البديهة تقول: إن عشق الغيد وسكب الدموع لا يتعارضان بالضرورة ورجولة المحب إذا صدر فيهما الشاعر عن تجربة صادقة. وعلى كلٍّ فإن لهجة الترفع إذا كانت تظهر على استحياء في قليل من أقواله فإنه لم ينجح في التزام هذا الترفع على طول المدى. ويبدو أن هذا الطموح أيضاً كان عسير التحقيق، وإلا فقد تحدث شكري عن نفسه بمثل ما تحدث به الشعراء الآخرون الذين كان يغلب على اعتقاده أنه تميز عنهم. وسوف نرى ـ على سبيل المثال ـ أن نفيه البكاء عن نفسه لم يكن إلا ادعاء نظرياً؛ فكما بكى الشعراء المحبون منذ امرئ القيس بكى شكري كذلك.

يقول في قصيدة "ليس لي شغل سواك" (ص٢٤٠):

لِمَ لا تدني محباً كلما حنَّ بكاك؟

ويقول في قصيدة "عناء الطيف" (ص٢٣٧):

أبيت طوال الليل أبكي بحرقة كأني ثكلى قد أصيب وليدها

ويقول في قصيدة "بين الحب والبغض" (ص٢٨٢):

أأنسى بكائي والعيون هواجع أراقب ليلاً غائر النجم مظلما؟

لماذا إذن كل هذا البكاء إذا كان يتعارض مع "روح الرجولة"؟ لا شيء إلا لأن البديل المنشود غير واضح، ولأن حالة البكاء مما استقر عليه عرف الحب ـ شعرياً ـ منذ البدايات الأولى.

وهذه الحقيقة تسلمنا إلى حقيقة أخرى ربما كانت أقسى وأخطر، وهي أنك تقرأ ديوان شكري كاملاً فيرتسم أمامك بالضرورة سؤال لا تكاد تجد عنه إجابة شافية، هو: من هذا الشاعر؟ حقاً إنه يحدثنا عن نفسه في شعره كثيراً، ولكن ماذا تراه يقول عن نفسه؟ لا بد من استعراض نماذج من هذه الأقوال. ولكي تترابط الأفكار وتتكامل سنحصر أنفسنا في دائرة ما يقوله عن نفسه في إطار تجربة الحب. يقول:

نهاري حنين واشتياق ولوعة وليلي حنين في الهوى وأنينُ

(ص٢١١)

أعالج في الأحشاء يأساً ومطمعاً فيا بؤس أضداد وبؤس المجمعِ

عسى أن يتيح الله صبراً يحوطني فتهدأ أضلاعي وترقأ أدمعي

(ص٢٢١)

عسى تجمع الأحلام بيني وبينكم ومن لي بها والطرف باكٍ وساهرُ

....

وأهتف طول الليل باسمك جاهداً وهاجس هذا الذكر داء مخامر

(ص٢٢٣)

فهل زورة تشفي الفؤاد من الجوى فليس دوائي زورة من خيالكِ

(ص٢٧٦)

أرحني يا طيف الحبيب بهجرة فإنك توري حسرتي وتزيدها

ويا طيفه أنت السراب تكيدني وحولي صحراء الغرام وبيدها

تروّعني بالشوق في كل طرفة إذا ما انقضت لوعاتُ شوقٍ تعيدها

ويا طيف قد قطعت قلبي صبابة وعذبت عيني دمعها وسهودها

(ص٢٣٧)

كم قد دعوتك في الظلماء منفرداً وكم صدحت كصدح الطائر الغردِ

أبيت سهران مشغوفاً بحبكمُ وليس يُدْنيك لا شوقي ولا سهدي

(ص٢٥٤)

أبيت لا أذكر إلا اسمكم فليس لي في العيش شغل سواكْ

(ص٢٤٦)

لولاك ما ذقت طعم العيش لولاكا فالحلو والمر معقود بجدواكا

لولاك ما بتُّ طول الليل مكتئباً ولا حننت لبرقٍ من ثناياكا

(ص٢٥٧)

أظل إذا لحت ذا لوعة كذي القُرّ في هزة وارتعاشِ

أموت من الحب يوماً فيوماً وحبك في القلب نامٍ وناشي

وهيهات أسلو وحسنك ريّ أيسلو عن الرّي سرب العطاش؟!

(ص٢٦٥)

أظل إذا ما لحت لي عن فجأة فؤادي مخمور ولبي طائرُ

....

وإن نلت منك الود والعطف والرضا فلست أبالي أن تدور الدوائر

وإن ترض عني فالحياة جميلة ... وإن تُبْدِ صداً فالنهار دياجر

....

وإن حياتي إن قربت خصيبة ... وإن حياتي إن بعدت لعاقر

(ص٢٢٣)

فأنت نعيمي وأنت شقائي ... وأنت هلاكي وأنت معاشي

وبعدك عني موت كريه ... وقربك بعث يجد انتعاشي

فحتام أدعوك لا تستجيب ... وطرفي إلى نور وجهك عاشي

(ص٢٦٥)

كأني لم أقض النهار بحسرة ... ولم أك حتى مطلع الفجر أسهر

ولم يَجْرِ دمعي حرقة وصبابة ... ولم يك قلبي والهاً يتسعر

(ص٢٣٩)

أظل كالأعمى إذا غبتمُ ... فالعين لا تبصر حتى تراكْ

....

بالله ما تفعل لو بلغوك ... أن الهوى أورد نفسي الهلاك

(ص٢٤٦)

أمشي أحدث نفسي عنكمُ أبداً ... لعل قلبي يسعى بي لمشواكا

(ص٢٥٧)

أمشي أحدث نفسي عن محاسنكم ... حتى يخال حديثي لغو نشوانِ

....

وأسأل النجم عنكم أين موقعكم ... من البلاد وما للنجم عينان

يمر بي الناس لا أدري مرورهمُ ... فيستوي فيهمُ جهلي وعرفاني

أنكرت من حبكم ما كنت أعرفه ... فطال في الحب إنكاري ونسياني

كأنما كل مخلوق أمر به ... يصيح باسمك في طي آذاني

(ص٢٢١)

لقد سمت نفسي عنك صبراً وسلوة ... وجشمت قلبي صبره فتجشما

ووالله مالي عنك صبر أطيقه ... فقد ودع الصبر القديم وسلَّما

(ص٢٨٢)

هكذا يرسم شكري لنفسه صورة الشاعر المحب الذي يعاني الأشواق ليلاً ونهاراً، ويعاني معها اليأس والأمل، ويحاول اللواذ بالصبر كي تهدأ النار المشبوبة في صدره وتكف عيناه عن البكاء. وإنه ليأمل في النوم حتى تلوح له صورة المحبوب في الحلم ولكن دون جدوى، فيظل يهتف باسمه طوال الليل إلى أن يظهر له طيفه. لكن الطيف ليس إلا سراباً خادعاً يزيد من حسرته، ويحرك أشواقه. وهو لذلك يتمنى أن يزوره المحبوب نفسه لا طيفه، لكنه إذا لاح له فجأة ارتجف كالمقرور وطار صوابه وزادت لوعته. وهو مع ذلك لا يسلو هذا العيش الذي اجتمع فيه نعيمه وشقاؤه، وحياته وهلاكه. فإذا غاب المحبوب عن عينه أصابه العمى، وهلكت نفسه، وراح يمشي كالمجنون، يكلم نفسه عنه، لعل رجليه تحملانه إلى مكانه، ويسأل النجوم ليلاً أن تهديه الطريق إليه. وهو في استغراقه الذاهل هذا لا يحس بأحد من الناس ممن يعرفهم أو لا يعرفهم. وأخيراً فإنه تحت وطأة هذا العذاب المقيم يمضي ينشد الصبر والسلوان ولكن دون جدوى.

ولست أريد أن أستفتي علم النفس في تشخيص هذا النموذج البشري؛ فليس هذا من أهدافي هنا، فضلاً عن أنه لا يصلح نموذجاً بشرياً إلا بكثير من التجاوز، وإنما يعنيني أن يتأمل القارئ مجموعة الأحوال التي حدثنا الشاعر من خلالها عن نفسه، فسوف يدرك دون عناء أنها أحوال رسختها الأقوال الشعرية على مدى الزمن. ولو أننا راجعنا أحد دواوين الحماسة القديمة، وعلى وجه الخصوص حماسة البحتري، حيث تصنف المعاني فضلاً عن الأغراض، لوقعنا على أوصاف لتلك الأحوال جميعها. فالكلام عن سهر المحب المؤرق، وعن بكائه، وعن خيال المحبوب، أو طيفه، الذي يزور الشاعر أو لا يزوره، وعن ذهول المحب عمن حوله، وعن شقائه بالحب ونعيمه به... إلخ، كل ذلك يطالعنا متفرقاً - كما طالعنا في شعر شكري متفرقاً ومتكرراً - في أقوال كثير من الشعراء القدامى، ناهيك عما قاله بافتتان مبالغ فيه شعراء الأزمنة التالية، وبخاصة في الأندلس ومصر والشام والعراق.

أريد أن أخلص من هذا كله إلى أن ركاماً كثيراً من أقوال الشعراء السابقين قد فرض نفسه على شاعرنا، فكان يصطنع لنفسه الأحوال نفسها التي عبر عنها أولئك الشعراء، سواء كانوا هم أنفسهم أصلاء أو مقلدين، وراح يصور هذه الأحوال نفسها كما لو كانت أحوالاً خاصة به. وهو بذلك قد انهمك في عالم الأقوال الشعرية أكثر من انهماكه مع نفسه، وكان الأولى به أن يخلص إلى معاناته الحقيقية الأصلية، فلا يشغلنا بالطيف الذي يعتاده ويخدعه، أو ببكائه الذي لا ينتهي.. إلخ.

وتفضي بنا هذه النتيجة إلى نتيجة أخرى أهم، تنطوي على إجابة واضحة ونهائية عن

سؤالنا: من هذا الشاعر؟ ذلك أنه إذا كنا قد انتهينا من قبل إلى أن شخص المحبوب في شعر شكري حاضر غائب، وانتهى بنا التحليل إلى أن حضوره ـ آخر الأمر ـ هو تأكيد لغيابه، فالأمر كذلك بالنسبة إلى الشاعر نفسه؛ فهو حاضر غائب، وحضوره يؤكد غيابه، ومن ثم يستعصي نهائياً الإجابة عن هذا السؤال.

وعند هذا الحد نكون قد فرغنا من القول ـ نظرياً وعملياً ـ في الظاهرة الأولى الفاشية في شعر شكري، ألا وهي غلبة العقلانية والتصورات الوهمية على هذا الشعر. ويبقى أن نعرض بصورة عملية للظاهرة الثانية، ألا وهي غلبة النهج التراكمي على أدائه الشعري، وعلى بنية القصيدة عنده.

وينبغي أن يكون واضحاً أن هاتين الظاهرتين ليستا منفصلتين وإن تناولنا كلاً منهما على حدة. حقاً إن الظاهرة الأولى تتصل بالبنية المعنوية لشعر شكري، وإن الظاهرة الثانية تتعلق بالبنية الجمالية، ولكن الحقيقة أن هاتين البنيتين تتحلان أخيراً في بنية واحدة هي القصيدة. ومن ثم فإننا لن نستطيع مباشرة البنية الجمالية إلا في تعلقها بالبنية المعنوية. وفي وسعنا الآن أن نقول: إن البنية الجمالية للقصيدة عند شكري هي إفراز طبيعي لبنيتها العقلية، وإنهما ـ مجتمعتين ـ حصيلة طبيعية أيضاً لمفهوم الشعر لدى الشاعر في علاقته بالحياة.

وقبل أن أعرض لنموذج مكتمل من شعر شكري للوقوف على نهجه التراكمي في بنائه أحب أن أقدم نموذجاً جزئياً يوضح لنا كيف كان شكري يمارس أحياناً لعبة الشعر بمنطق شعراء العصور المتأخرة، على نحو يتيح قراءة البيت الشعري مجزأ، ومن ثم توظيفه في قصائد أخرى وفقاً للمساحة الزمنية التي يشغلها البيت في كل قصيدة.

وقد مر بنا قول شكري:

إنما الحب جنون وجوى ... ورجاء واحترام وندم

ومن هذا البيت نستطيع ـ أو يستطيع الشاعر ـ أن يستخرج الأبيات التالية، وأن يوظفها في قصائد أخرى:

١ـ إنما الحب جنون ... واحترام وندم

٢ـ إنما الحب جوى ... ورجاء وندم

٣ـ إنما الحب رجاء ... واحترام وندم

٤ـ إنما الحب جنون ... ورجاء واحترام

٥ـ إنما الحب جنون ... ورجاء وندم

... إلخ

هذا دون أن نستبدل بأي كلمة من كلمات البيت كلمة أخرى. ونستطيع أن نتصور العدد الضخم من الأبيات التي يمكن تأسيسها على هذا البيت إذا غيرنا كلمة القافية فجعلناها بائية مثلاً، فوضعنا كلمة "وعذاب" بدلاً من كلمة "وندم"، وغيَّرنا معها في كل مرة كلمة من كلمات "الجنون والجوى والرجاء والاجترام" إلى "الضلال والهوى والهوان والانكسار" مثلاً.

والآن، ما الذي يسمح لنا في البيت أن نشكل منه هذه الأقوال، وأن نتصور كثرة التشكيلات الأخرى المحتمل استخراجها منه؟

الواقع أن هذا النموذج الجزئي قد اعتمد في بنائه على تراكمية الألفاظ، ومن ثم أمكن حذف بعضها أحياناً، والتغيير في ترتيبها أحياناً، واستبدال ألفاظ أخرى بألفاظها أحياناً أخرى، فليس هناك نسق واحد ملزم، تتحل فيه اللفظة في العبارة، وتتساند فيه الأجزاء مشكلة بنية موحدة ومتفردة. وهذا ما يفسر لنا كذلك ما قررناه من قبل من أن قارئ ديوان شعر شكري لا يصبر عليه كثيراً؛ ذلك لأنه حيثما قلب صفحاته وجد نفسه يقرأ الأشياء نفسها بأشكال تختلف قليلاً أو كثيراً، كما يفسر لنا ـ في الوقت نفسه ـ غزارة ما أنتجه الشاعر في مدى عشر سنوات (الأجزاء السبعة من ديوانه ـ سوى الثامن ـ قد نشرت بين ١٩٠٩ و١٩١٩م).

ومن هذا النموذج الجزئي ننتقل إلى قصيدة كاملة من الجزء الرابع من الديوان، هي المسماة "أحلام الصيف" (ص٣١٣). وتقع هذه القصيدة في اثنين وأربعين بيتاً، موزعة على اثنتين وعشرين نقلة أو وحدة بنائية. من هذه الوحدات اثنتا عشرة وحدة تشغل كل منها بيتاً واحداً، وخمس وحدات تشغل كل منها بيتين، وأربع وحدات تشغل كل منها ثلاثة أبيات، ووحدتان تشغل كل منهما أربعة أبيات. ولا إنكار ـ مبدئياً ـ لأن تُبنى القصيدة من عدد من الوحدات، يقل أو يكثر، ويطول أو يقصر، فمن المسلم به أن القصيدة لا تكتب دفعة واحدة، وأنها ـ في كل حالاتها ـ تشتمل على عدد من الوحدات البنائية. لكن المهم بعد هذا ـ أو قبله ـ أن ينمو بناء القصيدة من خلال هذه الوحدات في تتابعها وترابطها، والأصح أن نقول: في توالدها؛ فالقصيدة لا تكتسب كيانها الموحد والمتفرد إلا من خلال نموها الباطني وفقاً لمنطقها الخاص، وليس وفقاً لأي منطق خارجي مهما كانت رجاحته وصلابته. وبهذا المنهج في البناء، وهذا المنطق الخاص، تكتسب القصيدة القدرة على فرض نفسها على المتلقي فلا يملك إلا أن يتابعها حتى النهاية، ولا يحدث له الإشباع إلا بعد أن يفرغ منها. ولا يعني هذا بالضرورة أن تنتظم حركة نماء القصيدة في خط واحد كما تتحرك حبة الخرز في الخيط المشدود، أو كما يندفع الخرتيت صوب عدو أو فريسة، بل كثيراً ما

تتقاطع خطوط الحركة الداخلية للقصيدة فينشأ عن تقاطعها صدام يولد حركة جديدة، وهكذا.

وقصيدة شكري موضوع النظر ـ وهي في الوقت نفسه نموذج لقصائده بعامة ـ تفتقر إلى ذلك الكيان الموحد، وإلى تلك الدينامية الباطنية. ومن ثم فإننا حين نطالعها لا نكاد نعرف ما إذا كانت تتصل كل وحدة من وحداتها البنائية أو لا تتصل بذلك الكيان. حتى إذا ما فرغنا من القراءة أدركنا أن كل وحدة من هذه الوحدات كانت مطلوبة لذاتها، وأن وظيفتها محصورة فيها؛ أعني وظيفتها على المستويين المعنوي والجمالي. ومن ثم قد تروق لنا كل وحدة في ذاتها أو لا تروق. وحين تنتهي القصيدة لا ندرك لماذا انتهت عند هذا الحد، أو لماذا لم تنته قبل ذلك؛ فقد كان من الممكن أن تمتد، كما كان من الممكن اختزالها.

وإذا كان مدخل القصيدة ينطوي دائماً على البادرة الأولى التي ستنمو بعد ذلك وتتكشف وتتضح عبر القصيدة، والتي تهيئ نفس المتلقي للدخول في مناخ القصيدة العام، وتهيئ له إطار توقعاته، فإن من حقنا أن نتوقع ذلك من مدخل قصيدة شكري.

يقول هذا المدخل:

إذا ما دعتني النفس يوماً لريبة	تراودني حتى تَلِجَّ وتستشري
ذكرتك كيما تحدث النفس عفة	فذكرك يثني النفس مني عن الشر
وذكرك يثني ناظري عن الخنا	ويسعد نفسي بالفضيلة والطهر

الإطار العام الذي يقترحه علينا هذا المدخل هو إطار الحب حين يكون سياجاً للنفس عن الرضوخ للنزوات الشريرة الملحة. لكن المؤسف أن هذا الاقتراح الأولي ـ أو إن شئت التأسيسي ـ ينتهي عند هذا الحد، لتبدأ بعده سلسلة من الاقتراحات الشبيهة المكتفية بنفسها والمغلقة على ذاتها. حتى إذا ما وصلنا إلى نهاية القصيدة قرأنا فيها هذه الأبيات الختامية:

ألا إن هذا الدهر أوتار شاعر	وشعري أحلى للنفوس من الخمر
ألا إن قلبي روضة الشعر والهوى	ومنك نسيم الحب يعبث في صدري
يحرك أغصان الخميلة مَرُّهُ	فيوقظ أنغامي ويحمل من نشري

فإذا بنا ننتهي إلى اقتراح آخر يقول: إن الحب هو محرك الإبداع. وعند ذاك لا ندري لماذا كان الاقتراح الأول هو البداية، وكان الاقتراح الثاني هو النهاية، بل ماذا يمنع ـ وفقاً لمنطق هذا البناء ـ من أن يتبادل الاقتراحان المكان، ويظل لكل منهما قيمته وأهميته الخاصة؟

وبين اقـتـراح البـداية واقـتـراح النهـاية كـمـا وردا في القـصـيـدة هناك سلسلة من الاقتراحات. ولنقرأ ـ على سبيل المثال ـ هذا الجزء من القصيدة:

١ـ لقد خلتُ أن الحب طير مغرد	فإني سمعت الحب يخفق في صدري
٢ـ إذا زال عنك الحسن والحسن دولة	تزول ويبقى منه حسنك في شعري
٣ـ ندمتَ على الهجران في غير علة	وما كنت تبديه من الصد والغدر
٤ـ وهيهات أن تسري لحاظك بالهوى	إذا صرتَ منسياً كأمسك في العمر
٥ـ كأن على الآفاق بعدك وحشة	أراها على وجه الخليقة كالستر
٦ـ أبيت أنادي الجن في مستقرها	لتجمع ما بيني وبينك في السر
٧ـ دعاء الفتى سحر وأبلغ دعوة	دعاء لهيف ذي لواعج مضطر

ففي البيت الأول يتحدث الشاعر في الشطر الأول عن موضوع توهمي يتعلق بطبيعة الحب، ثم يقدم في الشطر الثاني منه الحجة الخطابية المبرهنة على صحة هذا التوهم. ومجمل الوهم والبرهان قد يقنعنا، ولكنه يشغلنا على كل حال بصورة تجسيدية لمفهوم الحب.

فإذا انتقلنا إلى البيت التالي ـ وفقاً لما يفرضه نسق القراءة الطبيعي ـ وجدنا الشاعر ينصرف عن نفسه إلى الحديث إلى محبوبه في أمر يخصه ولا يتعلق أدنى تعلق بمفهوم الحب الذي جسَّده من قبل في صورة الطائر المغرد. إنه يلفت محبوبه إلى حقيقة أن الحسن لا يدوم؛ لأنه حين يأتي اليوم الذي يزول فيه حسنه لن يجد إلا الندم على ما كان يبديه من صد وهجران لمحبه؛ أي للشاعر. وهو خطاب يستبطن لوناً من التأنيب والتقريع للمحبوب، وينطوي على حيلة عقلية استدراجية ساذجة. ويستغرق هذا الخطاب بيتين، ينقلاننا إلى مأساة الحسن البشري، وإلى غفلة المحبوب المغتر بحسنه. وسواء نجح الشاعر في أن يكسبنا في هذه القضية إلى جانبه أو لم ينجح فإن المهم هو أنه صرفنا عن الاقتراح الأول، المتعلق بطبيعة الحب كما تراءت له وكما صورها في البيت الأول. إننا لم نكد ندخل مع الشاعر في الشاغل الأول حتى طرح علينا شاغلاً جديداً لا يتعلق بالأول من قريب أو بعيد.

وفي البيت الرابع استئناف للهجة التأنيب، ولكن على مستوى مفهومي آخر لا يتعلق بمأساة الحسن، بل بمأساة التذكر والنسيان. ذلك أن المحبوب لا يتشكل وجوده الفعال في نفس المحب/ الشاعر إلا إذا ظل حياً في ذاكرته، فإذا طواه النسيان من هذه الذاكرة فقد كل أسلحته، وفقد معها كل نفوذه وتأثيره.

هذا إذن اقتراح جديد للتأمل، يقف إلى جوار الاقتراح السابق مباشرة، رأسه برأسه، فلا هو امتداد له، ولا هو متولد عنه، وإن جاء في ترتيب الكلام تالياً له.

وفي البيت الخامس يشغلنا الشاعر باقتراح جديد، يتعلق بما يصيب الكون عند غياب المحبوب. والأصل في هذا ما يصيب الشاعر نفسه إذا غاب عنه محبوبه، ولكن شكري يعرف جيداً فكرة أن يسقط الشاعر على الوجود الخارجي ما يستولي على نفسه من مشاعر. فإذا كان يستشعر الوحشة لغياب محبوبه فإنه يسقط هذه الوحشة على الخليقة كلها. ومن الواضح كل الوضوح أنه لا تعلق لهذا الشاغل بسوابقه، مجتمعة ومنفردة.

ثم يأتي أخيراً البيتان السادس والسابع، فينطوي الأول منهما على سلوك للمحب/ الشاعر يطرح تصوراً، ويتضمن البيت الثاني الحجة الخطابية (البرهانية) على صحة هذا التصور. في البيت الأول يقضي المحب/ الشاعر الليل في عملية استحضار للجن لكي تجمع في السر بينه وبين محبوبه. ولما كان استحضار الجن لا يتم إلا بتعاويذ وأدعية سحرية فقد راح البيت الثاني يؤكد أن النداء المتكرر اللهيف من قبل المحب/ الشاعر له نفوذ السحر.

وسواء بدت لنا هذه الحالة لوناً من المبالغة المسرفة أو ضرباً من الوهم الشبيه بالهذيان، فإن المؤكد أن منهج الشاعر في بناء قصيدته يقوم على أساس نوع من تراكم العناصر أو تجاورها، وليس على أساس التناسل والتوالد الذي يقود حركة القصيدة منذ بدايتها حتى نهايتها. وهنالك قد يكون لعنصر ما من عناصر تكوينها أثره وقابليته وقيمته الفنية في ذاته بمعزل عن العناصر الأخرى، ولكن هذا لا يسعف على منح القصيدة مكتملة بنيتها المتماسكة، وشخصيتها المتميزة.

هل نقول أخيراً: إن جماليات التجاور على نحو ما تجلت في شعر شكري لا تنفصل عن منهج الخيال المعقلن عنده؟

إرادة الحياة وفصول التحول
في شعر أبي القاسم الشابي

اختلف المؤرخون لحياة أبي القاسم الشابي حول يوم مولده، والشهر الذي وقع فيه ذلك اليوم، ولكنهم اجتمعوا على أن مولده كان في سنة ١٩٠٩م. ثم يرجح الأستاذ أبو القاسم محمد كرو أنه ولد في شهر مارس (آذار). وكانت ولادته في بلدة "الشابية"، وإليها كانت نسبته، وفيها دفن. وقد كان الشيخ محمد بن بلقاسم الشابي ـ والد الشاعر ـ من نسل هذا البيت. كان عالماً فاضلاً، درس بالجامع الأزهر في القاهرة، ثم بجامع الزيتونة بتونس، وحصل على إجازة "التطويع"، وهي شهادة إتمام الدراسة بالزيتونة. وقد تزوج الشيخ ـ فيما يبدو ـ قبل أن ينهي مرحلة طلب العلم، وأنجب ولده أبا القاسم قبل أن يعين قاضياً شرعياً بعد تخرجه في الزيتونة. وقد فرضت هذه الوظيفة على الأب أن ينتقل من بلد إلى آخر في شتى أنحاء تونس، فأتاح هذا الفرصة للطفل لأن يملأ عينيه من ذلك التنوع الماثل في طبيعة تلك الأماكن وطبائع أهلها وأشكال حياتهم المختلفة. وقد استغرقت هذه الحقبة من حياة شاعرنا ما يقرب من عشرين عاماً، حيث توفي والده في سنة ١٩٢٩م.

بدأ شاعرنا أبو القاسم حياة التحصيل منذ صباه الباكر، حيث ألحقه أبوه بالكتّاب لحفظ القرآن الكريم. وفي سن التاسعة كان قد حفظ القرآن كله، فقرّت به عين والده، ولعله ـ أي الوالد ـ قد رغب في أن يوجهه إلى دراسة من نوع دراسته، فتعهّده بنفسه على مدى عامين، يلقنه علوم العربية ومبادئ العلوم الدينية، ويرشده إلى ما يطالع من الكتب التي كانت تحتويها مكتبته.

وفي مستهل عامه الثاني عشر قدم شاعرنا إلى تونس لكي يستأنف دراسته بجامع الزيتونة. وبعد مضي ما يقرب من تسع سنوات حصل أبو القاسم على نفس الإجازة التي حصل عليها أبوه من قبل، لكن استعداده كان مخالفاً لأبيه، حيث استأثرت باهتمامه دواوين

الشعر العربي التي أتيح له أن يقرأها، سواء القديم منها والحديث، وحيث بدأت موهبته الشعرية تتفتق وتتفتح، فإذا به يكتب الشعر وهو بعد لم يتم عامه الخامس عشر. ومنذ ذلك الوقت عرف أبو القاسم طريقه وعرف قدَره. لقد كان الشعر طريقه، وكان قدره المقدور.

لقد وجد شاعرنا في بيئة مدينة تونس عوامل دفع لقدراته الخبيئة، وإنضاج لرؤيته لواقع الحياة وللكون من حوله، وإثراء وتعميق لتجربته الشعرية. وقد ساعد ذلك كله على تحديد موقف الشاعر من القضايا والأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية التي كان ذلك الواقع يطرحها. وبتحديد هذا الموقف تحددت في ضوئه المضامين الفكرية والشعورية التي أكدها شاعرنا بأعماله الشعرية وكتاباته النثرية على السواء. وبالوقوف على هذه المضامين يمكننا أن نقول: إن الشاعر قد شارك مشاركة إيجابية وفعالة في معركة التحول الحضاري التي كانت قد بدأت في بعض أقطار الوطن العربي خلال القرن التاسع عشر، وبخاصة في مصر والشام، حتى وصلت إلى قمة احتدامها خلال الربع الأول من القرن العشرين. وهي المعركة التي اصطرعت فيها الثقافة العربية السلفية مع الثقافة العصرية الوافدة من بلدان الغرب. ولقد اختار الشابي موقفه في هذا الصراع إلى جانب تلك الثقافة العصرية على أسس موضوعية محددة، دون التجني على ما في تلك الثقافة السلفية من قيم، وعلى الدور التاريخي الذي قامت به في العصور الماضية. وبمشاركة الشابي في هذه المعركة، وباختياره موقفه هذا، يمكن أن يقال: إنه كان ـ بالنسبة لبيئته التونسية ـ صوتاً يوشك أن يكون منفرداً بين مثقفي زمانه، وهو متفرد بين معاصريه من الشعراء التونسيين. لقد كانت دعوته إلى مراجعة الميراث الحضاري وتجديده وتطويره عن طريق تدارك وجوه النقص فيه دعوة صادمة للأغلبية العظمى ممن يمثلون الوجه الثقافي لتونس في الثلث الأول من القرن العشرين.

وقد يبدو غريباً على الشابي أن يكون هذا هو موقفه، في حين كانت نشأته كنشأة الآخرين، وتعليمه سلفياً كتعليمهم. إن الشابي لم يتعلم لغة أجنبية يستطيع من خلالها أن يطلع على الآداب الغربية والفكر الغربي، بل كانت ثقافته عربية صرفاً. لكن هذه الغرابة تزول عندما نعرف أن الظروف قد هيأت له ـ من خلال الترجمات ـ أن يطلع على جوانب وآفاق من التجربة الشعرية الغربية ممثلة في أشعار الرومانتيكيين، أمثال لامرتين ودي فيني وبيرون وشلي، وأن يتعرف مفهوم الشعر لدى هؤلاء من خلال الكتاب العرب الذين يقودون حركة التجديد الشعري في الربع الأول من هذا القرن. لقد قرأ ما كتبته مدرسة

الديوان في هذا الصدد، وبخاصة ما كتبه العقاد عن مفهوم الشعر وطبيعة العمل الشعري ووظيفته، معتمداً في هذا كله على أصول أكدها الشعراء والنقاد الرومانتيكيون الغربيون من قبل. وفي الوقت نفسه كان الشعراء العرب في المُهاجَر الأمريكي يؤكدون في أشعارهم وفي كتاباتهم نفس المفهوم. وقد اطلع شاعرنا على كتابات هؤلاء وهؤلاء. وكما كان العقاد بأفكاره أثيراً لدى شاعرنا كان جبران بشعره أقرب الناس إلى قلبه. وهكذا استعاض الشابي بما طرحه هؤلاء وهؤلاء من مفاهيم عصرية ومبدعات أدبية متأثرة في أصولها بالرومانتيكية الغربية عن القراءة المباشرة للرومانتيكية، نظرية وأدباً.

وحين تُذكر هذه الروافد التي رفدت ثقافة شاعرنا بحصيلة طيبة من الأدب الغربي والفكر الأدبي ينبغي أن تُذكر كذلك صداقته للناقد التونسي الأستاذ محمد الحليوي؛ فقد كان هذا الناقد واسع الاطلاع في النقد وفي الأدب الغربيين، وكانت له ملكة نقدية مرهفة، وبصر موضوعي دقيق بضروب الفن الأدبي، ولا بد أن شاعرنا قد أفاد كثيراً من صداقته هذا الناقد. وفيما كتبه الأستاذ الحليوي، وفي رسائل شاعرنا الكثيرة إليه، ثم فيما كان يدور بينهما من نقاش أدبي، في كل هذا ما يسعف على تلمُّس ما كان لهذا الناقد في شاعرنا من تأثير.

ومن كل هذا نستطيع أن نقول: إن الشابي قد تثقف ثقافة عربية واسعة، وكان فيما يرى فيها من رأي إنما يصدر عن معرفة كافية بها، ولكنه كذلك قد ألمَّ بأطراف مختلفة من الثقافة الأدبية الغربية، بصورة مباشرة عن طريق الترجمات، وبصورة غير مباشرة عن طريق الكتاب والأدباء العرب في مصر وفي المهاجر وفي تونس نفسها، فهيأ له هذا الاطلاع رؤية أدبية وفكرية أرحب وأعمق.

ولم يلجأ الشابي أمام هذين الطرازين من الثقافة إلى البحث عن صورة جديدة يتم فيها التكامل والمواءمة بينهما، بل كان موقفه الذي اختاره إلى جانب الثقافة العصرية حاسماً ونهائياً. وهو بهذا الموقف لم يكن يواجه في بيئته التونسية التخلف الفكري والأدبي فحسب، بل كان يواجه المحافظة في المجتمع في أشكالها وصورها المختلفة، تلك النزعة المتشبثة بالماضي، الواقعة في أسر قوالبه وأطره، والغافلة عن الواقع الراهن، فضلاً عن استشراف المستقبل.

ولا شك في أن الأوضاع السياسية في تونس كان لها أثر في هذا التخلف، فقد وقعت تونس تحت الاحتلال الفرنسي منذ الثاني عشر من مايو ١٨٨١م، وخضعت البلاد منذ ذلك الحين لسياسة خبيثة تستهدف إبقاء الشعب التونسي في حالة من التخلف الفكري عن

طريق تشجيع الهياكل الثقافية التقليدية، والحيلولة دون قيام أي حركة تنويرية أو محاولة إصلاح مستنيرة. والهدف الاستعماري لهذه السياسة معروف. ومن ثم كان لحركة التجديد الفكري والأدبي في تونس، كما كان الشأن في مصر والشام والعراق، وجهها السياسي بالضرورة؛ فقد كانت الدعوة إلى تحرير الأدب من قيوده التقليدية البالية هي في الوقت نفسه دعوة إلى تحرير الإنسان من الظلم السياسي والاجتماعي الواقع عليه. ومن ثم كان لأدب الشابي، شعره وكتاباته النثرية، وجهه الفكري والفني، كما كان له وجهه السياسي والاجتماعي؛ فلم تكن التجربة الذاتية التي يعبر عنها هذا الأدب بمعزل عن الواقع الجماعي الذي عاش الشاعر في إطاره. فالقيود التي يحس بها الإنسان الفرد ـ الشاعر ـ مكبِّلةً لروحه هي نفسها القيود التي تشل روح الجماعة وتعوقها عن الانطلاق وممارسة الحياة كما ينبغي للمجتمع الحر أن يمارسها.

لقد أدرك الشابي كل هذه الحقائق وعبَّر عنها. أدرك الظلام الذي شاء الاستعمار أن ينشر أطنابه على البلاد فقال:

إن ذا عصر ظلمة غير أني	من وراء الظلام شِمْتُ صباحه
ضيَّع الدهر مجد شعبي ولكن	ستردُّ الحياة يوماً وشاحه

وأدرك الظلم الواقع على أبناء شعبه عن طريق سَنِّ القوانين التي تسلبهم حقوقهم الإنسانية وحرياتهم فصرخ في وجهه قائلاً:

ألا أيها الظلم المصَعِّر خدَّه	رويدك إن الدهر يبني ويهدمُ
أغرَّك أن الشعب مُغْضٍ على قذًى	لك الويل من يوم به الشر قَشْعم

وفي هذا المعنى يقول الشابي قصيدته المسماة "إلى طغاة العالم" التي يستهلها بقوله:

ألا أيها الظالم المستبدُّ	حبيب الفناء عدو الحياة

وأدرك وقوف الاستعمار في وجه أي حركة إصلاحية مستنيرة فقال:

كلما قام في البلاد خطيب	موقظ شعبه يريد صلاحه
أخمدوا صوته الإلهي بالعسف	أماتوا صُداحَه ونواحه
ألبسوا روحه قميص اضطهاد	فاتك شائك يرد جماحه

لكنه أدرك كذلك وقوع الشعب في خدعة التمسك بالماضي وبالقوالب الجامدة والهياكل الفاقدة الروح، الأمر الذي يعوقه عن الانطلاق لتحقيق وجوده الحي، ويعطل طاقاته المبدعة:

أنت دنيا يظلها أفق الماضي	وليل الكآبة الأبديُّ
مات فيها الزمان والكون إلا	أمسها الغابر القديم القصي

أنت قلب لا شوق فيه ولا عزم وهذا داء الحياة الدوِي
أنت لا شيء في الوجود، فغادره إلى الموت، فهو عنك غني
يومه ميت وماضيه حي والشقي الشقي في الأرض شعبي

فلئن كان الاستعمار من شأنه أن يستخدم من الأساليب الدنيئة والسياسة الخبيثة ما يحقق به أهدافه ومطامعه، كان على الشعوب نفسها، الواقعة تحت نيره، ألا تستسلم لواقعها التعس، وأن تكافح في سبيل تحقيق الحياة الحرة الكريمة. ومن ثم اهتدى الشابي إلى أن هذا الكفاح رهن بتلك الحقيقة النفسية الإنسانية الرائعة: إرادة الحياة. فمن شأن طبيعة النفس الإنسانية أن يتنازعها في كل وقت دافعان، دافع الحياة ودافع الموت. وتظل حياة الإنسان في عنفوانها ما دام لدافع الحياة في نفسه الغلبة على دافع الموت. فإذا تضعضع دافع الحياة في نفسه كان الموت، أو كانت حياته أشبه بالموت.

وقد نقل الشابي هذه الحقيقة إلى الشعب بأسره، فنظر إليه من خلالها، وأدرك أنه لن يخرج ـ أي هذا الشعب ـ من حالة الموت إلى عنفوان الحياة إلا إذا نشط فيه دافع الحياة، إلا إذا "أراد" حقاً أن يكون شعباً حياً. وهذه الإرادة لا تتحقق بطريقة عفوية، بل هي رهن بمدى حرارة "الأشواق" التي يستشعرها الإنسان إزاء الحياة. فإذا خمدت أشواق الحياة في نفس الإنسان فقد الطموح وكف عن المغامرة، وصار حياً كأنه ميت، أو ميتاً كأنه حي. وفي هذا يقول الشابي أبياته المشهورة من قصيدة "إرادة الحياة":

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدرْ
ولا بد لليل أن ينجلي ولا بد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر في جوِّها واندثر
فويل لمن لم تشقه الحياة من صفعة العدم المنتصر

ثم يعود في القصيدة نفسها لكي يؤكد هذه المعاني حين يقول على لسان الأرض:

أبارك في الناس أهل الطموح ومن يستلذ ركوب الخطر
وألعن من لا يماشي الزمان ويقنع بالعيش، عيش الحجر
هو الكون حي يحب الحياة ويحتقر الميت مهما كبر
فلا الأفق يحضن ميت الطيور ولا النحل يلثم ميت الزهر
ولولا أمومة قلبي الرؤوم لما ضمت الميت تلك الحفر(*)
فويل لمن لم تشقه الحياة من لعنة العدم المنتصر

(*) لهذا البيت رواية أخرى هي:

ولولا أمومة قلب رؤوم لفرّت من الميت تلك الحفر

ولكن كيف يمكن أن تتولد في النفس الذابلة تلك الأشواق الحارة؟ يجيب الشابي بقوله:

افــتح فــؤادك للوجــود، وخله	لليَمِّ، للأمــواج، للديْجــور
للثلج تنثــره الزوابع، للأسى،	للهــول، للآلام، للمــقــدور
واتركه يقتحم العواصف هائماً	في أفــقــهــا المتلبــد المقــرور
ويخوض أحشاء الوجود مقامراً	في ليلهــا المتــهــيب المحــذور
حتى تعــانقــه الحــيــاة ويرتوي	من ثغــرها المتــأجج المســجــور

إنها إذن دعوة إلى تجلية مرآة القلب وتخليصها من الشوائب العالقة بها، حتى تنعكس على صفحتها صور الوجود المادي والمعنوي، ودعوة إلى المغامرة، بل المقامرة، غير المأمونة العواقب، باقتحام العواصف، والخوض في صميم الوجود.

وهذه الفلسفة لم تكن مجرد دعوة يتقدم بها مصلح إلى شعبه، بل كانت تجربة حية يعيشها شاعر قبل كل شيء. لقد كان الشابي مقبلاً على الحياة منهمكاً فيها، ولكنه كذلك لم يكن ليتوقف عند مظاهرها السطحية العارية، بل كان يحاول تجاوز هذه المظاهر إلى الأعماق، إلى الحقيقة الكلية التي تستخفي وراء الصور والأشكال المتعددة. وربما كان لقراءاته الصوفية الباكرة أثر في هذه التجربة. وهي على كل حال تجربة عبر عنها الشعر المهجري، وبخاصة شعر جبران الذي كان له موقعه من قلب الشابي. وهي كذلك - أعني هذه التجربة الصوفية - معلم من معالم النزعة الرومانتيكية. ومن ثم كان حديث الشابي عن "النشوة الصوفية القدسية"، وكيف أنها "هي روح هذا العالم المنظور". كما كثر في شعره ترديد هذه العبارات: روح الطبيعة، روح الكون، روح الربيع، صميم الحياة، صميم الوجود، ضمير الوجود.

إن معانقة الحياة في صميمها إذن من شأنه أن يولد هذه النشوة؛ نشوة التعرف على حقيقة الكون وحقيقة الوجود. والمعرفة امتلاك، وهي - من ثم - قوة. وعندما تتغلغل روح الإنسان في أعماق الوجود فتعرفه على حقيقته تكون بذلك قد اكتسبت القوة التي تؤهلها لمواجهة الظواهر العارضة أو العرضية. وفي هذا الصدد يمكننا أن نفهم ونفسر دور شاعرنا في بعث حركة الشبان المسلمين حين كان ما يزال في مرحلة الدراسة بالزيتونة؛ فقد كان هدفه من هذا هو إيقاظ الأرواح وإعادة القوة إليها.

ولكننا نعود فنتساءل: كيف كانت تجربة الشابي نفسه مع ظواهر الكون ومع حقائقه الجوهرية؟ لقد فتح للحياة وللكون قلبه، فهل لقي منهما استجابة له؟ وهل كشفا له عن الحقائق المستورة؟

كلما أسأل الحياة عن الحق   تكف الحياة عن كل هَمْس
لم أجد في الحياة نغماً بديعاً   يستبيني سوى سكينة نفسي

هكذا تصمت الحياة في بلاده فلا تجيب الشاعر عن أسئلته الحيرى. وكذلك تصمت ظواهر الكون:

وسألت الليل والليـ   ـل كئيب ورهيبٌ
شاخصاً بالليل والليـ   ـل جميل وغريب
أترى أنشودة الرعـ   ـد أنين وحنين
رنَّمتها بخشوع   مهجة الكون الحزين؟
أم هي القوة تسعى   باعتساف واصطخاب
يتراءى في ثنايا   صوتها روح العذاب؟
غير أن الليل قد   ظل ركوداً جامدا
صامتاً مثل غدير القفـ   ـر من دون صدى

لكن الكون يسكت عن الجواب أحياناً ويجيب أحياناً. ففي قصيدة "إرادة الحياة" يسأل الشاعر الليل عما إذا كانت الحياة تعيد إلى ما أذبلته نضارة الربيع؛ أي تمنحه الحياة والنماء بعد أن صار مواتاً، فيصمت الليل عن الجواب، ولكن الغاب يجيب الشاعر عن سؤاله إجابة مسهبة، فحواها أنه بالإمكان عودة الروح والحياة إلى الجسم الهامد. فالطبيعة لا تعرف الموت المطلق، بل تعرف فصولاً للتحول. فإذا جاء الشتاء وغطت الثلوج كل شيء، وهوت الغصون وتساقط الورق، وبدا كل شيء في حالة موات، فإن البذور تبقى:

معانقة وهي تحت الثلوج   وتحت الضباب وتحت المدَرْ
لطيف الحياة الذي لا يمل   وقلب الربيع الجميل العطر

فالبذور هي الأصل، وهي باقية وقادرة على الكمون، إلى أن تتهيأ لها ظروف التفتح والنمو، أما الأغصان والأوراق فعارضة، قد تذبل وتسقط، ولكن أغصاناً أخرى غضة، وأوراقاً أخرى مخضرة، يمكن أن تشق طريقها إلى الحياة إذا ما لقيت البذرة الظروف الملائمة.

هذه الحقيقة التي يستثبتها الشاعر من مظاهر الكون الطبيعية إنما تعكس لنا مرة أخرى المضمون الروحي لرسالته الشعرية في مجتمعه بخاصة، وفي المجتمع الإنساني بعامة، وهو أن المجتمع قادر على التجدد وامتلاك القوة إذا ما هيئت الظروف فيه للروح كي تتفتح وتنمو وتنطلق.

وإذا كان الإنسان جوهراً وعَرَضاً؛ جوهره الروح وعرضه البدن، ففي المجتمع يكون الأفراد عرضاً والمجتمع جوهراً. الأفراد إلى انتهاء، ولكن روح الجماعة شيء باقٍ. ومن ثم كانت إهابة الشابي بروح شعبه أن تنفض عنها ركام الزمن وأن تنطلق كما تنفض البذرة عنها ركام التراب وتشق طريقها من ظلام الأرض وبرودتها إلى نور الشمس ووهجها.

وتتلاقى أطراف تجربة الشابي وتتكامل، فإذا به يحدثنا عن موقفه من الجمال حديثاً يرفع فيه من شأن الروح ويقلل من قيمة الشكل. فالجمال الذي تقع عليه الحواس ليس جمالاً حقيقياً؛ لأنه جمال متحول، ومتغير، ونسبي. أما الجمال الذي تهتز له الروح فهو الجمال المعنوي؛ الجمال الذي يقترن بالحق والخير.

إن الشابي لا ينكر على الحسان الفاتنات حسنهن وفتنتهن، ولكنه ـ كدأبه ـ ينظر إلى هذا الحسن وهذه الفتنة بوصفهما عرضاً ينبغي تجاوزه إلى الجوهر، إلى الروح. فما قيمة الحسن والفتنة في جسم مظلم الروح معتم السريرة؟!

قد رأينا الشعور منسدلات   كللت حسنها صباح الورود
ورأينا الخدود ضرجها السـ   ـحر، فآهاً من سحر تلك الخدود
ورأينا الشفاه تبسم أو تحلمُ   سكْرَى بالشدو، بالتغريد
ورأينا النهود تهتز كالأزهار   في نشوة الشباب السعيد
توقظ الوجد في القلوب ولكن   ليت شعري ماذا وراء النهود؟
ما الذي خلف هذه الفتنة الغراء   في ذلك القرار البعيد؟
أنفوس جميلة كطيور الغاب تشـ   ـدو بمُسْتَرَقّ النشيد
طاهرات كأنها أرج الأزهار   في مولد الربيع الجديد
وقلوب وضيئة كنجوم الليل   ضوَّاءة كغصن الورود
أم ظلام كأنه قطع الليل   وهَوْل يُشيب رأس الوليد
وخضم يموج بالإثم والمنكر   والشر والضلال المديد؟

هكذا يتساءل الشابي عما وراء كل مظاهر الفتنة الجسدية المثيرة، يتساءل عما إذا كانت النفوس جميلة طاهرة، وعما إذا كانت القلوب وضيئة؛ لأن الجمال الحقيقي إنما يتمثل في النفوس والقلوب، لا في الأشكال والأجسام. وهو ـ بعدُ ـ الجمال الأبدي الباقي:

غير باقٍ في الكون إلا جمال الرُّ   وح غصناً على الزمان الأبيدِ

ووقفة عند رائعة الشابي "صلوات في هيكل الحب" تؤكد لنا هذا المنحى في انفعاله الخاص بجمال محبوبته، حيث تتوارى كل القيم الشكلية في محبوبته، فلا ينفعل منها إلا

بجمالها المعنوي. يتضح لنا هذا منذ مطلع القصيدة:

عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديدِ

فليس فيما وصف به محبوبته في هذا البيت صفة حسية واحدة. إنها حقاً عذبة، لكن لعذوبتها أبعاداً معنوية جسمها الشاعر من خلال معطيات إنسانية مختلفة، من خلال الطفولة والأحلام والموسيقى وإشراقة الصباح.

وحيثما تحركت في هذه القصيدة طالعتك أوصاف الجمال المعنوي يحسه الشاعر في محبوبته؛ فهي "ملاك الفردوس"، و"رسم جميل عبقري"، و"فجر من السحر"، و"روح الربيع"، إلى غير ذلك من الأوصاف. حتى عندما يتوقف الشاعر عند مظاهر الجمال الحسية فيها إذا به ينقلها من مستواها الحسي إلى المستوى المعنوي:

خطوات سكرانة بالأناشيد وصوت كرجع ناي بعيدِ

وقوام يكاد ينطق بالألحان في كل وقفة وقعود

كل شيء مُوقَّع فيك حتى لفتة الجيد واهتزاز النهود

ثم ننظر إلى تجربة الشابي من زاوية أخرى فيطالعنا منها وجه آخر، ولكنه كذلك يتواءم ويتكامل مع سائر الوجوه. وفي هذا الوجه يتحدد أمامنا موقف الشاعر من العقل والعاطفة.

إن الشاعر يبحث عن الحقيقة الكلية المستخفية وراء مظاهر التعدد، وعن الروح الكامن في صميم الأشكال والأجسام، وعن الجمال المثالي الذي يكمن في هذا الروح. هذا الشاعر الذي يرى سعادته في معانقة النور لا يمكن أن يتخذ من العقل وسيلة للفهم وتعرف الأشياء؛ لما يمثله العقل من صرامة المنطق، ولمجافاته طبيعة التجربة الشعورية الحية. ومن ثم رفع الشابي من قيمة الوجدان، وجعله وسيلته التي يتلقى بها الحياة، ورائده في البصر بها وإدراك كنهها. إنه فنان في المحل الأول، وليس للعقل أن يقحم نفسه بمنطقه البارد على تجربته الحيوية، وإلا فقدت هذه التجربة حرارتها، واستحال العمل الفني الذي يعبر عنها قوالب ومعادلات عقلية صارمة وجامدة. وإنما ارتبط الفن في نفسه بالوجدان، فكان شعره تعبيراً عن "وقع الحياة على وجدانه" بأوسع ما تدل عليه هذه العبارة. وهو في إيمانه بالوجدان يتفق مع نظرة مدرسة الديوان إلى الشعر، ومع شعراء المهاجر، بخاصة جبران ونعيمة.

لقد عاش الشابي بعواطفه حتى "كادت العواطف عنده تصبح مرضاً ناهشاً" كما تقول نازك الملائكة. وقد توزعت هذه العواطف بين همومه الشخصية ومشكلات مجتمعه، فكان

العبء عليه ثقيلاً. فلم تتولد عن هذه العواطف المشبوبة إلا الآلام والأحزان، فكان "يحمل الوجود" ـ على حد تعبيره ـ على قلبه، كأنه هو المسؤول عن كل ما فيه. وربما تمرد الشاعر على نفسه وندبها للتخلي عن هذه الهموم:

خلِّ عبء الحياة عنك وهيَّا	بمحيا كالصبح طلق أديمهْ
فكثير عليك أن تجعل الدنيا	تمشي بوقرها لا تريمه
والوجود العظيم أقعد في الماضي	فما أنت ربه فتقيمه

ولكن هل كان في وسعه أن يستجيب لهذه الدعوة؟ لقد كان الشعر ـ كما قلنا في مستهل هذا الحديث ـ هو قدَره، وما كان له أن يفلت من هذا القدر وإن تمرد عليه بين الحين والحين. ما كان له أن يطرح عن نفسه رسالة الفن وأعباءها النفسية الثقال وعذاباتها، وأن يُخمد في نفسه عواطفه المشبوبة، وأن يواجه الحياة بعقل عملي شأن الآخرين. ما كان له أن يقول:

عِشْ بالشعور وللشعور فإنما	دنياك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها	لتجف لو شِيدَت على التفكير

ما كان له أن يقول هذا ثم ينقلب على نفسه فيجمد مشاعره، ويحكم في كل شيء عقله.

لقد أفنى روحه في التغني للحياة وفي إيقاظ الأرواح الخامدة، ولم يسْعَ وراء منصب عملي أو كسب شخصي؛ لأن هذه كانت هي رسالته المنوطة به، التي لم يكن هناك سبيل إلى الفكاك منها، شأنه في هذا شأن أصحاب الرسالات من الأنبياء والمصلحين.

وربما خُيِّل لشاعرنا في وقت من الأوقات أنه يفني حياته عبثاً، وأنه يحترق من أجل الآخرين، دون أن يلقى منهم الاستجابة المشجعة، بل إنهم ربما أنكروه. وإنه ليحزن لذلك أشد الحزن، ويألم غاية الألم. وقد كان هذا الإنكار حرياً أن يصرفه عن طريقه، وأن يرده إلى العقل، ولكنه مع ذلك لا يملك إلا أن يستمر، وأن يجدد المحاولة. وإنهم ليرمونه بالجنون وفقدان العقل فما يأبه بذلك، ولكنهم يغلقون أرواحهم وقلوبهم دونه، بل يعبثون بقطع روحه التي يتقدم بها إليهم فيحزن، ويمعنون في ذلك الامتهان فيصيبه اليأس أخيراً، ويفر منهم إلى الغاب يلتمس لروحه السكينة:

في صباح الحياة ضمخت أكوابي	وأترعتها بخمرة نفسي
ثم قدمتها إليك فأهرقت رحيـ	ـقي ودست يا شعب كأسي
فتألمت ثم أسكتُّ آلامي	وكفكفت من شعوري وحسي

ثم نضَّدْتُ من أزاهير قلبي | باقة لم يمسَّها أي إنس
ثم قدمتها إليك فمزقت ورودي | ودُسْتَها أي دَوْس
ثم ألبستني من الحزن ثوباً | وبشَوْك الصخور توَّجت رأسي
ها أنا ذاهب إلى الغاب يا شعبي | لأقضي الحياة وحدي بيأس
ها أنا ذاهب إلى الغاب علِّي | في صميم الغابات أدفن نفسي

والعودة إلى الغاب ليست مجرد انتقال من حياة الناس بكل ما فيها من صخب وضجيج إلى حياة الهدوء والاستقرار، فما كانت نفس الشابي بالنفس الهادئة وإن بدا في مظهره وديعاً، وما كان الهدوء والاستقرار بالنسبة إليه ضرباً من الجمود أو الموت. كلا، فالغاب رمز نفسي، واللجوء إليها يمثل الرغبة الدفينة في العودة إلى رحم الأم. ومعطى هذه الرغبة هو معطى شعوري في المكان الأول يناقض المعطى العقلي. فذهاب الشاعر إذن إلى الغاب إنما يمثل تمسكه بمعطيات الشعور التي يرفضها المجتمع، ورفضه منهج العقل الذي يتمسك به هذا المجتمع. وقد كشف لنا الشاعر نفسه عن هذا المضمون وأكده فيما وجهه إلى مجتمعه الذي أنكره من نقد حين قال:

أنت روح غبية تكره النور | وتقضي الدهور في ليل ملسِ
أنت لا تدرك الحقائق إن طافت | حواليك دون مس وجس

فهو إذن مجتمع لا يدرك الحقائق الشعورية ولا يقدرها، ولا يقتنع إلا بما هو عياني ملموس.

وبدهي أن الشاعر لم يذهب حقاً لكي يعيش في الغاب، ولكنه اضطر إلى أن يتقوقع داخل شرنقة روحه، يجتر آلامه وأحزانه، ثم يفضي بها بين الحين والحين.

وهنا يبرز أمامنا وجه جديد من وجوه تجربة الشابي، يلتقي فيه مع كثير من الشعراء الرومانتيكيين، وأعني بذلك الشعور بالغربة. فقد اضطر هؤلاء الشعراء ـ أمام أوضاع بلادهم السياسية والاجتماعية المنهارة، ونتيجة لعجزهم عن القيام بدور إيجابي فعال في توجيه الحياة والناس ـ اضطروا إلى الفرار من مجتمعهم. ولكن "أين المفر"؟ إنه فرار إلى داخل النفس وإن اتخذ من القرية في الريف أو من الغابة ملاذاً.

والشعور بالغربة شعور أسيان وحزين، يورث صاحبه الكآبة وإن اجتمعت له كل أسباب اللهو والتسلي:

مهما تضاحكت الحياة | فإنني أبداً كئيبْ
أصغي لأوجاع الكآبة | والكآبة لا تجيب

في مهجتي تتأوه البلوى ويعتلج النحيب
ويضج جبار الأسى وتئن غمغمة الكروب
إني أنا الروح الذي سيظل في الدنيا غريب

ولا شك في أن هذه الغربة قد فرضت نفسها على شاعرنا فرضاً، وإلا فإن حبه أبناء شعبه لم يكن يدانيه حب، ورغبته في النهوض بهم كانت أكيدة. وإنما فرضها عليه ذلك الصدع الذي فصل بين رؤيتهم ورؤيته، وبين منهجهم في الحياة ومنهجه، فصاروا لا يتجاوبون معه، ولا يدركون مراميه البعيدة. وإذ كانت هذه الغربة مفروضة عليه كان من الطبيعي أن تورثه الشقاء:

يا صميم الوجود كم أنا في الدنيا غريب أشقى بغربة نفسي
بين قوم لا يفهمون أناشيد فؤادي ولا معاني بؤسي

ويرتفق بشعور الغربة عند الشابي ويتولد عنه شعور بالملالة والسأم، وذلك عندما تختزل تجربة الحياة، على رحابتها وتنوعها وثرائها، في مجرد صور مكرورة وأشكال معادة. وهذه الملالة وهذا السأم إنما يتوالدان في نفس الفنان عندما تقفر الحياة الاجتماعية من التجارب الجديدة المثيرة، وتستبد الأعراف والتقاليد الموروثة بسلوك الناس وعلاقاتهم بعضهم ببعض. عندئذ يحس الفنان أنه إنما يعيش في سجن. ولا غرابة عندئذ أن يقول الشابي:

سأم هذه الحياة معاد وصباح يكر في إثر ليل
ليتني لم أفِدْ إلى هذه الدنيا ولم تسبح الكواكب حولي
ليتني لم يعانق الفجر أحلامي ولم يلثم الضياء جفوني
ليتني لم أزل كما كنت ضوءاً شائعاً في الوجود غير سجينِ

ولقد تضافرت على تشكيل تجربة الشابي على هذا النحو - إلى جانب هذه الظروف الجماعية - عناصر شخصية، تتعلق بحياته الخاصة وعلاقته بأقرب الناس إليه، بالفتاة التي أغرم بها في مستهل تفتحه الوجداني ثم اخترمها الموت، وبأبيه الذي كان يسبغ عليه من عطفه ورعايته، ويحمل عنه تكاليف الحياة، ثم إذا به يودع الدنيا مخلفاً له تركة من الأعباء والمسؤوليات، ثم بزوجته التي لم يكن - فيما يبدو - يرى فيها المثل الأعلى للمرأة الذي كان ينشده، وأخيراً في العلة التي أصابت قلبه، وهي العلة التي مات بها.

أما تجربة الحب الباكرة العنيفة فقد تركت في نفس شاعرنا ندوباً لعلها لم تندمل في يوم من الأيام. ومنذ أن اختطف الموت منه تلك المحبوبة تجسم الموت أمامه بوصفه عدواً

للحياة. وكان شاعرنا ـ كما عرفنا ـ يحب الحياة وتتحرك روحه بأشواقها. وإنه ليتذكر سعادته بتلك التجربة وما خلفه موت محبوبته في نفسه من أشجان:

ثم اختفت، أواه!	طائرة بأجنحة المنونْ
نحو السماء، وها أنا	في الأرض تمثال الشجون
قد كان ذلك كله بالأمس،	بالأمس البعيدْ
والأمس قد جرفته مقهوراً	يد الموت العنيد
بالأمس قد كانت حياتي	كالسماء الباسمةْ
واليوم قد أمست	كأعماق الكهوف الواجمةْ

أما موت أبيه فقد خلف له لوعة جارفة وأسى مستبداً، ولكنهما لوعة وأسى من نوع آخر يستغرق الإنسان حقاً، حتى إن المرء ليعجز عن أن يعبر عن شيء مما تضطرم به نفسه، (وهو ما حدث لشاعرنا إثر وفاة أبيه؛ حيث ظل يحس بالعجز عن رثائه)، ولكن ما تلبث الحياة أن تغطي تلك اللوعة وذلك الأسى:

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبي	ومشاعري عمياء بالأحزانِ
أني سأظمأ للحياة وأحتسي	من كأسها المتوهج النشوان
وأعود للدنيا بقلب خافق	للحب والأفراح والألحان
حتى تحركت السنون وأقبلت	فتن الحياة بسحرها الفتان
فإذا أنا طفل الحياة المنتشي	شوقاً إلى الأضواء والألوان

هذا ما يقرره الشابي في العام الذي توفي فيه، بعد وفاة والده بحوالي خمس سنوات. ولكن إقباله على الحياة لم يكن يعني أن ظاهرة الموت بكل ما فيها من عبثية وقسوة كانت قد توارت عن ضميره، بل كان دائم الإحساس بها، وربما صرخ في وجهها صرخة الإنكار والتمرد:

أيها الموت، أيها القدر الأعمى	قفوا حيث أنتمُ أو فسيروا
ودعونا هنا تغني لنا الأحلام	والحب والوجود الكبيرُ
وإذا ما أبيتم فاحملونا	ولهيب الغرام في شفتينا
وزهور الحياة تعبق بالعطر	وبالسحر والصبا في يدينا

وهكذا يريد الشابي أن يظل معانقاً للحياة حتى اللحظة الأخيرة. وإنه لتشتد عليه العلة، وينصح له الطبيب بالكف عن الانفعال والعمل حتى يبرأ، ولكن روحه المتوثب لم يستجب لذلك النصح، وظل يرهق قلبه حتى لفظ أنفاسه الأخيرة. ومن الطريف أن نجد

شاعرنا، والموت يتسلل إلى قلبه شيئاً فشيئاً، قد أدرك نهايته، ولكنه أمام بطلان الحياة وعبثيتها ينظر إلى الموت بوصفه تجربة جديدة، ربما كان فيها خلاصه. وهو من أجل هذا يقبل عليه وكأن دافعاً غامضاً في أغوار نفسه يسوقه إليه سوقاً. إن الشاعر الذي "أراد" الحياة ذات يوم يفسح الطريق لإرادة الموت، ولكنه في الوقت نفسه يحيل الموت إلى تجربة إنسانية حية:

جف سحر الحياة يا قلبي الدا مي فهيا نجرب الموت هيا!

وهكذا استعجل هذا الشاعر موته، فوافته المنية وهو بعد في صدر شبابه، في التاسع من أكتوبر سنة ١٩٣٤م، ففقدت به الحياة واحداً من القلائل الذين أفنوا حياتهم في حبها والإخلاص لها.

وعلى الرغم من قصر الحقبة التي عاشها الشابي مبدعاً ظفرت منه الحياة بثروة شعرية أصيلة تعد من أصدق الإضافات الجديدة القليلة إلى الشعر العربي الحديث التي أنتجها جيله والجيل السابق له. وإذا لم يكن حجمه الحقيقي قد تحدد على المستوى الوطني والقومي في حياته فلقد أخذ صوته يتردد على مر الأيام في شتى أرجاء الوطن العربي، وبرزت قيمته بوصفه مناضلاً خلاقاً وفناناً مبدعاً وثائراً رومانتيكياً من الطراز الأول.

غنائية الذات

عبد الرحمن الخميسي
"سيرة شعرية"

من المقرر والمستقر في الضمير الأدبي أن القصيدة في الشعر الغنائي تعبر أساساً عن تجربة فردية تتعلق بالشاعر المفرد، حتى وإن كانت هذه التجربة مما يتاح للآخرين في حياتهم العامة والخاصة. ومن هنا تكتسب التجربة الواحدة نفسها خصوصيتها، فهي تتشكل لدى كل شاعر تشكلاً خاصاً، يستمد الشاعر عناصره من طاقته الإبداعية، وقدرته على رؤية العلاقات الجديدة والمدهشة بين هذه العناصر.

وشاعر القصيدة الغنائية هو نفسه مؤلفها، وهو في الوقت نفسه المتكلم فيها، فهو يعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصوصيتها، وكل كلمة فيها تنتمي إليه على نحو مباشر. وأوجز فأقول: إن القصيدة بهذه المثابة هي "أنا" الشاعر وقد جعلت من ذاتها موضوعاً لذاتها.

في القصيدة الغنائية بحق لا يقف الشاعر وراء قصيدته، بل يستقر في قلبها. وهو لذلك لا يكاد يختفي عن عين متلقي القصيدة، بل يوشك أن يطالعه معلناً عن نفسه في كل سطر منها. وحتى عندما لا تظهر "أنا" الشاعر صريحة ـ وما أكثر ما يستهل الشاعر أبياته بضمير المتكلم المفرد ـ فإن أي عنصر خارجي يشتمل عليه الخطاب الشعري إنما يقدم من خلال الشاعر، فكل شيء منظور إليه من داخل الشاعر، ومضفور شعورياً ـ أو لا شعورياً ـ مع غيره من الأشياء في نسق لا وجود له في الخارج. يستوي في هذا أن يكون هذا الشيء عنصراً طبيعياً، أو شخصية بشرية، أو واقعة، أو قصة.

الشاعر الغنائي إذن مخلص دائماً لرؤيته الباطنية، وكل الأشياء إنما تتشكل وفقاً لحالته العقلية، وتتلون بلونها، في لحظة زمنية بعينها. وهذا ما يجعل له حضوراً بارزاً وطاغياً في

بعض الأحيان في كل ما يصدر عنه من شعر غنائي. إنه يرى، ويحس، ويعاني، لكن ما يراه وما يحس به وما يعانيه يظل له وجود هلامي في نفسه، إلى أن يتمكن من بلورة ذلك كله في خطاب كلامي له خصوصيته. وهذه الخصوصية هي التي تعلن عن شخص صاحبها؛ عن رؤيته وأحاسيسه ومعاناته، أو لنقل: إنها تعلن عن نوع تجربته ومستواها من جهة، كما تعلن عن قدرته على صياغتها في خطاب شعري، بكل ما يقتضيه الخطاب الشعري من مشخصات، من جهة أخرى. ولا يمكن أن تتحقق هذه الخصوصية دون حضور لشخص الشاعر، على نحو مباشر أو غير مباشر؛ لأنها لصيقة به.

بهذا المعنى نفهم ذاتية الخطاب الشعري في القصيدة الغنائية، وكيف يطل علينا الشاعر من خلال هذا الخطاب.

وبروز شخص الشاعر من خلال "أنا" المتكلم قي القصيدة كثيراً ما ينجح في حملنا على القرب منه، والإحساس به، والانفعال بتجربته على النحو الذي صاغها عليه. وبعبارة أخرى تنجح هذه الأنا في إنشاء علاقة بينها وبين المتلقي، وذلك مرجعه إلى حميمية الخطاب في هذه الحالة؛ فالأنا تعرض نفسها على المتلقي من داخلها، ومهما اصطنعت من الأقنعة فإن هذه الأقنعة تظل أقوى دلالة عليها، وأصدق إفضاء بمكنونها من وجهها الصريح المباشر. فنحن في القصيدة الغنائية لا نتفاعل مع "أنا" الشاعر الجماعية العامة والمعلنة وإن خُيِّل إلينا في بعض الأحيان أن الأمر كذلك، والحقيقة أننا نتعامل مع أناه الأخرى المتفردة بين كل الأنوات.

على أن هذه العلاقة التي تنشئها "أنا" المتكلم في القصيدة مع المتلقي لا تفضي دائماً وبالضرورة إلى نتيجة واحدة، بل قد تفضي إلى النتيجة وضدها؛ فقد تنجح في اكتساب تعاطفنا مع هذه الأنا إلى الحد الذي نتوحد فيه معها، حيث تصبح "أنا" المتكلم عندئذ هي نفسها "أنا" المتلقي للخطاب. وقد تفضي هذه العلاقة إلى ضد ذلك حين تكون "أنا" المتكلم عبئاً ثقيلاً على المتلقي. والمعول في تحقيق هذه النتيجة أو تلك على ما عبر عنه الناقد الإنجليزي "وولتر بيتر" ذات يوم بمدى صدق الرؤية الداخلية.

وعندما يتحقق للشاعر نفاذ البصيرة، والقدرة على التركيز الذاتي للتجربة بما تثيره من عواطف وانفعالات، ووقوعه على التعبير الملائم لها فإنه حري بالقصيدة عندئذ أن تنشئ بينها وبين المتلقي علاقة إيجابية. وقد كان الناقد الإيطالي "كروتشه" يعول على مدى ملاءمة الصورة "التعبيرية" للموضوع الغنائي أو العاطفة في تقدير نجاح القصيدة أو إخفاقها. فنجاح القصيدة - وفقاً لمشروعه - رهن بالتساوي بين صورة التعبير والمعبَّر عنه، أما إخفاقها فإنه يرجع - عنده - إلى أحد سببين: إما أن تكون الشحنة أكبر من العبارة "كما

هو الشأن في كثير من الشعر الرومانسي"، وإما أن تكون الشحنة أقل من أن تصنع قصيدة، فيتم تعويض هذا النقصان من خلال تكرار صور مأخوذة من قصائد أخرى "كما هو الشأن في الكلاسيكية".

الصدق الفني لدى الشاعر - إذن - لا يتعلق بالموضوع الغنائي "العاطفي" وحده، ولا يتعلق به في ذاته، بل يتعلق أساساً بمدى ملاءمة التعبير لهذا الموضوع ومدى اتحاده به، أو توحده معه. وحين يتحقق الصدق في القصيدة بهذا المعنى وعلى هذا النحو تزداد احتمالات قيام علاقة حميمة بين "أنا" المتكلم في القصيدة والمتلقي قد تصل - في أقصى درجاتها - إلى مستوى التوحد بين الطرفين.

وسواء برزت "أنا" المتكلم سافرة أو استخفت في القصيدة الغنائية فإن القصيدة تظل وسيلة لإنتاج خطاب ذاتي أو ترجمة ذاتية للشاعر؛ أي "سيرة شخصية". وفي هذا الصدد نتذكر - بصفة خاصة - ما صنعه جيل الشعراء الكبار من الرومان، أمثال "أوفيد" و"فرجيل" و"كاتالوس"؛ فقد كانت أشعارهم الغنائية بمثابة ترجمة ذاتية لشخوصهم.

والذي يهمنا من تقرير هذه الحقيقة، ومن الإشارة إلى نموذج تاريخي بعينه، هو ما تدل عليه في موقف الشاعر نفسه الذي ينحو في شعره هذا النحو؛ فهي تدل على أن هذا الشاعر شديد الوعي بذاته، وأنه قد صار - نتيجة لذلك - قادراً على إعادة إنتاجها في الخطاب الشعري، بحيث تتحول الأنا الشخصية إلى "أنا" شعرية.

وفي إيجاز أقول: إن القصيدة الغنائية بمثابة فضاء شعري يعاد فيه إنتاج "أنا" الشاعر؛ أي سيرته الذاتية، من خلال "أنا" المتكلم، حيث تصبح عندئذ "أنا فنية" (إذا جاز التعبير)، أو سيرة ذاتية فنية. وعلى هذا الأساس تصعب المطابقة بين السيرتين، أو اتخاذ إحداهما دليلاً يقينياً على الأخرى، وإن كانت الثانية منهما إعادة إنتاج للأولى. وإذا قلنا: إن القصيدة الغنائية تعكس دائماً حضور الشاعر، وإنه ساكن في قلبها، وإنه يطالعنا فيها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فإنما نعني حضوره الفني؛ أي أناه المنتجة فنياً.

أقول هذا تمهيداً للنظر في شعر عبد الرحمن الخميسي.

والخميسي شاعر نشأ في حجر الرومانسية العربية حين كانت قد استفاضت في الشعر العربي، لا في مصر وحدها بل في عدد من الأقطار العربية، فضلاً عن المهاجر الأمريكي الشمالي؛ فأشعاره الأولى ترجع إلى أواخر الثلاثينيات. وكما أن إبراهيم ناجي قد ظل على رومانسيته حتى وفاته في الخمسينيات؛ أي بعد ظهور حركة الشعر الجديدة وامتدادها على الساحة العربية، فكذلك ظل الخميسي يحمل نفَسه الرومانسي حتى بعد

تبلور منحاه الأيديولوچي بعد ثورة ١٩٥٢م إن لم يكن قبلها. ولا غرو أن كان الخميسي صديقاً لناجي، وتأثره به لا يخفى على المتأمل في شعره.

ولأن الخميسي كان يحمل قلب فنان ولم يكن مجرد شاعر، فقد تنوعت مجالات نشاطه الفني، وكان ذلك على حساب الشعر على نحو ما. ومن هنا بدا الخميسي شاعراً مقلاً؛ إذ لم يترك سوى ديوانين اثنين، هما: "أشواق إنسان" و"دموع ونيران" (نشرت له دار الكاتب العربي بالقاهرة كتاباً بعنوان "ديوان الخميسي" يضم كثيراً من قصائد هذين الديوانين، وإليه ستكون الإشارة في هذا المقال).

لكن العبرة في الشعر ـ وفي الفن بعامة ـ ليست بالكم؛ فما تركه الخميسي من شعر يكفي لا لمجرد الشهادة له بأنه شاعر يستأهل موقعاً واضحاً على خريطة الشعر العربي الحديث فحسب، بل لتأكيد أن شاعريته أصيلة، وأن عطاءه جدير بالاهتمام.

حقاً إن شعره لا يثير إشكالات كثيرة، ولا يطرح على ناقده ـ فضلاً عن متلقِّيه ـ أي معضلة، سواء على المستوى الموضوعي أو الجمالي، فهو كتاب مفتوح إذا جاز الوصف. والإشكالية الوحيدة التي يثيرها هي استمرارية النفَس الرومانسي لدى الشاعر إلى زمن كانت الرومانسية فيه قد لفظت أنفاسها الأخيرة، وكان حرياً به، أكثر من أي شاعر آخر ممن واكب عطاؤهم الشعري المد الرومانسي، أن يتحول إلى التجربة الجديدة، من حيث إنها أكثر ملاءمة لتوجهاته الأيديولوچية.

والواقع أنه على الرغم من استمرارية النفَس الرومانسي لدى الخميسي فإنه قد تأثر ـ في أخريات شعره ـ بمنهج الرؤية الشعرية لدى رواد حركة الشعر الجديد، وانعكس هذا التأثر ـ بنسب متفاوتة ـ في أخريات قصائده.

ويكفي أن نقف عند قصيدته المسماة "الدخان والذهب" (ص ١٨٤)، التي يقدم فيها صورة للمدينة تعكس النقمة عليها والإنكار لها، لما تشتمل عليه من عناصر الخراب والفساد والضياع وذهاب القيم والمعايير، وهو الموضوع الذي استفاض الحديث عنه في الشعر الجديد، والرؤية التي غلبت على رواد هذا الشعر ومن جاء بعدهم.

يقول الخميسي في قصيدة "الدخان والذهب" (ص ١٨٤):

مدينة يتوه في ظلامها الظلام
تبيع للغريب والغني ما يرام
عفافها وعرضها المباح للأنام

* * *

وعشت في مدينة الزجاج والعلب
تدنست وعطرت ثيابها القشب
وجملت حرامها بمنهج خرب
طعامها مسمم لبابه العطب
رئاتها مداخن الهباب واللهب
وليلها بساطه الخمور واللعب
مدينة البغاء والنفاق والكذب
فكل ما تريد نشتريه بالذهب
المرأة الحسناء والحذاء والشنب

لم يكن الرومانسيون يتحدثون عن المدينة بهذه اللغة. كانوا حقاً ينكرونها ويفرُّون منها - على الأقل بأرواحهم - إلى الريف حيث يتمثلون براءة الطبيعة والناس وبساطة الحياة. لكن الشعراء الجدد هم الذين اصطنعوا الحديث عن المدينة بهذه اللغة، ورأوها هذه الرؤية، دون أن يلتمسوا الفرار منها.

كان الخميسي إذن متأثراً بروح الحركة الشعرية الجديدة حين تحدث عن "مدينة الزجاج والعلب" التي تملأ رئاتها "مداخن الهباب واللهب"... إلخ. ولكن دون أن ينفض عن وجدانه إطار القصيدة الرومانسية الجمالي كلية. ولا يفسر هذه الإشكالية القول: إن أحد النقاد قد نصحه بأن يظل متشبثاً بهذا الإطار؛ فالشاعر لا يخضع إبداعه لمثل هذه النصائح ما لم يكن هو نفسه مقتنعاً بفحواها أصلاً.

هل وُفِّق الخميسي في أن يعالج الموضوع الجديد في إطار الجماليات الرومانسية؟

هذه - إذن - هي الإشكالية التي يثيرها شعره، والتي أترك الآن فحصها لمن يشاء لكي أعود إلى أبرز ظاهرة في شعره، الظاهرة التي اقتضت ذلك التقديم الطويل نسبياً، وأعني بها إعادة إنتاج "أنا" الشاعر من خلال "أنا" المتكلم في القصيدة، وبناء سيرة ذاتية فنية للشاعر من خلال تلك الأنا.

وإذا كان ضمير المتكلم المفرد المنفصل "أنا" يعلن على نحو سافر وحاسم عن حضور المتكلم فإن هذا الحضور يظل كذلك ماثلاً - على نحو ملحوظ للغاية - في ضمير المتكلم المفرد المتصل، في حالات الفاعلية والمفعولية والإضافة على السواء. حتى عندما يكون هذا الضمير مستتراً فإن الفعل يظل يحمل العلامة الدالة على حضور المتكلم، في مثل: أعيش، أرد، أكون... إلخ.

فلنأخذ كل هذه الأشكال في الحسبان ونحن نقرأ قصائد الخميسي لندرك كيف أن المتكلم فيها شديد الوعي بنفسه، حريص على الإعلان عن وجوده أو حضوره فيها، حيث الأفعال مسندة إليه، أو منسحبة عليه، وحيث الأشياء هي أشياؤه الخاصة، أو هي منسوبة إليه أو مضافة.

يقول الخميسي في مقطع من قصيدة بعنوان "لهفات" (ص ١٧٢):

قد سلخت السنين في كربات	وشقاء موشح بالسرور
أدفن الحزن في فؤادي وأبدي	للورى ما يحب من تزوير
ثم خالفت شرعة الناس لما	أرهفت حسي رغبة التحرير
وتجردت من كياني وأطلقـ	ـت من السجن في فضاء منير
ونشدت الجمال والحب والخيـ	ـر وحريتي وخمر شعوري
فقديماً مذ كنت في الأفق نسماً	أرضعتني السماء حب النور
وسقتني "فينوس" عشق المعاني	وأجدت التغريد فوق الزهور
وتنقلت في الجنان أغني	وأغني من مهجتي للحور

إلى أن يقول:

أنا يا أخت من تعشق أماً	فيك ترعاه كالوليد الصغير
قد تمنيت لو على صدرك النا	هد أغفو إلى صباح النشور
لا أبالي بضجة الكون حولي	لا ولا أرهب اصطخاب العصور
فارفعيني إلى سمائك إني	كبلتني أرضيتي كالأسير
واسمعيني فإنني سأغني	لك لحناً من أدمعي وزفيري
آه لو كنت يا شقيقة روحي	تحت جنحي لا صورة في ضميري

إننا نجد أنفسنا في هذا النموذج إزاء وجود ملح وكثيف لـ "أنا" المتكلم في أشكال وصيغ نحوية مختلفة. حقاً إننا نجد ضمير المتكلم المفرد المنفصل مرة واحدة في قوله: "أنا يا أخت..."، ومع ذلك فليس هناك بيت واحد في كل هذه الأبيات قد خلا من الإعلان عن حضور المتكلم على نحو أو آخر. في مجموعة متجانسة من الصيغ نقرأ: سلخت، خالفت، تجردت، نشدت، تنقلت، أرهفت... إلخ، وفي مجموعة أخرى نقرأ: أدفن، أبدي، أغني، أغفو، أبالي، أرهب، وفي مجموعة ثالثة نقرأ: أرضعتني، سقتني، كبلتني، ارفعيني، اسمعيني... إلخ، وفي مجموعة رابعة نقرأ: فؤادي، حسي، كياني، حريتي، شعوري، مهجتي، حولي، أرضيتي، أدمعي، زفيري... إلخ. أقول: لم يخل بيت من هذه الأبيات من علامة دالة

على حضور المتكلم، والأصح أن أقول: ليس هناك سوى بيت واحد قد اقتصر على علامة واحدة من هذه العلامات، ثم إن بعض الأبيات لتتوالى فيه العلامات حتى لتتصل بمعظم مفرداته. فعلى حين يشتمل البيت الأول على علامة واحدة في قوله "سلخت"، نجد بيتاً مثل:

وسقتني "فينوس" عشق المعاني وأجدت التغريد فوق الزهور

قد اشتمل على علامتين صدر بهما شطري البيت، ونجد بيتاً مثل:

ونشدت الجمال والحب والخيـ ـر وحريتي وخمر شعوري

قد اشتمل على ثلاث علامات. ثم نتصاعد إلى ملاحظة أربع علامات في مثل قوله:

وتنقلت في الجنان أغني وأغني من مهجتي للحور

إلى أن نقرأ قوله:

واسمعيني فإنني سأغني لك لحناً من أدمعي وزفيري

إن ورود ضمير المتكلم على هذا النحو المطرد في كل الأبيات وبهذه الكثافة ليوضح كيف كان وعي المتكلم بنفسه متعاظماً، وكيف كان حضوره طاغياً، وكيف شكلت مفردات هذا الحضور عناصر سيرة ذاتية فنية للشاعر، شأنه في هذا شأن كبار الشعراء الغنائيين.

وإذا كان الخميسي قد نظم هذه القصيدة في سنة ١٩٤٠م فإنه في قصيدته المسماة "الماضي" التي نظمها بعد ذلك بثلاث سنوات، والتي لفتت في حينها الشعراء والنقاد على السواء، ينسج جزءاً آخر من سيرته الذاتية الفنية يضاف إلى العناصر التي قدمها في قصيدته "لهفات"، وهي قصيدة طويلة يشكل كل أربعة أبيات فيها وحدة تكوينية لها قافيتها المستقلة.

يقول في إحدى هذه الوحدات (ص ٥٢):

هذه الغيلان عبَّت من دمي فانتشت تقصف في هول الظلام

نهشت لحمي فدوت من فمي صرخات الذعر والناس نيام

وأنا وحدي دكت أعظمي رهبة المشفى على مهوى الحمام

هذه الغيلان، غيلان الأسى، أكلت راحة قلبي المستهام

والقصيدة في مجملها ترسم شخصية منسحقة تحت وطأة حب قديم تحاول استعادته من خلال الذكريات بكل ما اشتمل عليه من عذابات وآلام ونتيجة لليأس والخوف من الحرمان؛ ليكون زلفى إلى قلب المحبوبة. وتنتهي القصيدة بهذه الوحدة:

هكذا ولّت حـيـاتي فـانظري	أي مـوت جـرعـتنيـه الحـيـاة
أنقـذي قلبي فـفي دقـاته	هتـفـات لك يا كل مناه
هتـفـات شـقت الصـدر لهـا	من سنان الصـدق حـد لا أراه
فـاسمعيها وارحـمي مـرسلهـا	فـهـو يهـواك ولو كنت رداه

هذا الوجه المنسحق الذي يفيض رقة وعذوبة هو الوجه الآخر للشخصية التي يرسمها شعر الخميسي في قصائد أخرى قوية متماسكة وشامخة ومتفجرة. فهو في قصيدته المسماة "ثورة" (١٩٣٩م) يكشف عن ذلك الوجه المستعلي على الأهوال والصعاب، الذي ينطوي في داخله على ثورة متأججة، وإن كانت ثورة مطلقة بغير موضوع محدد.

يقول (ص ٥٦):

مـاذا تريد الزعـزع النكبـاء	من راسخ أكـتـافـه شـمـاء
سـأردها مـدحـورة مـجنونة	تعـوي فـتـعـول حـولهـا الأجـواء
وأعيش كالبركان أقذف من فمي	حـمـمـاً تموت بنارها الأعـداء
إني خلقت لكي أعـيش وينحني	من حـولي الإصـبـاح والإمـسـاء
وأكون كالإعصار أعصف بالذي	يعـتـاقني، وتهـابني الأعـبـاء

والعلامات الدالة على حضور المتكلم ما زالت تعلن عن نفسها هنا كذلك بالطريقة نفسها. وإذا كان مطلع القصيدة قد خلا نهائياً منها فلمدة لحظات؛ إذ ما يلبث البيت التالي مباشرة أن يكشف عن أن المتكلم فيه هو نفسه المتكلم "الغائب" في بيت المطلع، وعندئذ ينقلب الغياب حضوراً ربما كان أدل وأوقع من الحضور الذي تعلن عنه العلامات إعلاناً.

ويقول الخميسي في واحدة من أولى قصائده بعنوان "صرخة" (١٩٣٨م) (ص ٤٢).

عـلام أضـحك، يا ويلاه من زمني	وشـاطئي فـوقـه الأهوال ترتطم؟
لكنهـا ضـحكة البـركـان قـاذفـة	من قلبي النار أذكى أصلهـا الألم
إني أقـول لهـذا الظلم في صلف:	اشـرب دمـائي واثمل أيهـا النهم
هيـهـات تبلغ إذلالي وتخـضـعني	إني عـتي، قـوي، ثـائر، برم
وإن تمزق ضلوعي منك صـائبـة	ففي فمي من جـراحي بسـمة ودم

ومثل هذا كثير في خطاب المتكلم في قصائد الخميسي.

هل يعني هذا أننا أمام سيرتين ذاتيتين فنيتين مختلفتين إلى حد التضاد، إحداهما رقيقة ومعذّبة ومنسحقة، والأخرى متجبرة ومتفجرة، فضلاً عن أن تكون صلبة وقوية؟

الواقع أن هذا التضاد ظاهري؛ فالوجهان المرسومان هنا هما أشبه بوجهي العملة الواحدة. والحق أن العلاقة بينهما أشبه بعلاقة التداخل منها بعلاقة التباعد والتنافر، بل يوشك التلاحم بينهما أن يجعل من هذه العلاقة بينهما علاقة مسبب بسبب، حيث تصبح الآلام والأحزان مصدر قوة في المواجهة، وحيث تفضي إلى قوة في العزيمة ونحن نقرأ قصيدة "إلى موسكو" (١٩٥٨م) (ص ٦٢):

قيثارتي غنت شبابي حاسياً أتراحه

وتفجر البركان بين جوانحي وجراحه

وتمرد الأحزان تغدو للحزين سلاحه

واليأس يمنح للعزيمة قوة منّاحه

وخلقت من ألمي قياثر للمنى صداحه

غنيت يوم الناس أحلام الغد الفواحه

فالأحزان واليأس والألم ليست حالات من الهزيمة النهائية أمام الحياة، بل هي - على النقيض - قوة دفع، وحافز إلى الفعل، وسلاح في المواجهة. وإذا كانت الأحزان والآلام إنما تولدها شرور الحياة، ولم يكن هناك وسيلة للقضاء المطلق على هذه الشرور، غدت تلك الأحزان والآلام ضرورة لانبثاق الوجه المشرق للحياة، مثلما يصبح الشر ضرورة لانبثاق الخير منه أكثر صفاء ونقاء. وهذه - على كل حال - هي الفلسفة أو الحكمة التي تستخلصها لنفسها "أنا" المتكلم في إحدى قصائد الخميسي.

يقول في قصيدة بعنوان "الحكمة الحائرة" (ص ١٢٥):

إذا لم يعكر صفاء السماء	نثار من السحب العابرة
فليست تبين تهاويلها	ولا صفو قبتها الساحرة
وهذا الصباح يطل خلال	نوافذ حالكة باسرة
ويولد في راحتي ظلمة	لينفث أنواره الباهرة
فلا بد للشر من أن يعيش	وتحرسه الأنفس الخاسرة
لتبزغ في عمره هالة	من الخير صادقة طاهرة

وهذه الحكمة المستخلصة من الحقائق الوجودية "الأنطولوچية" والمستندة إليها هي ما يفسر لنا العلاقة بين وجهي الشخصية التي ينسج لنا المتكلم في قصائد الخميسي سيرتها. فإذا كان النور الباهر يتولد من قلب الظلمة الحالكة، وإذا كان الخير يبزغ في قلب الشر لكي ينفيه مثلما ينفي النور الظلام، فكذلك تتولد من قلب الآلام والأحزان والتعاسات

القوة الفاعلة والخيرة التي تتخطى هذه الآلام والأحزان والتعاسات وتحاول نفيها لكي تحل مكانها الخير والسعادة.

وعلى هذا النحو يبدو لنا أن أحد وجهي الشخصية لازم وضروري لها من أجل أن يبرز الوجه الآخر، والوجهان معاً يتكاملان على مستوى الحقيقة الوجودية أو حقيقة الحياة.

وإذا كانت هذه هي الحقيقة التي تتجسد أمامنا في السيرة الذاتية التي ينسجها المتكلم في شعر الخميسي لنفسه فإنها ـ أي هذه الحقيقة ـ تعود فتتجسد بالمنطق نفسه في سير الشخوص الآخرين الذين حدثنا عنهم، أمثال أبي القاسم الجزائري، وعزيز فهمي، وعبد الوهاب يوسف، وحتى أسمهان. فهو حين يعرض علينا قطعاً من سير هؤلاء إنما يعيد بناءها من خلال منظوره الخاص، أو لنقل: من خلال وعيه بذاته.

وبعدُ، فإن قارئ شعر الخميسي لا يملك ـ حين يفرغ من قراءته ـ إلا أن يتعاطف مع سيرة الشخصية التي تطالعه من خلاله، في ضعفها وقوتها، في تضعضعها وعزيمتها، في بكائها وفرحها... لأنها قطعة صادقة من الحياة.

النرجسية المزاحة
تأملات في شعر إدريس محمد جماع

بين الشعراء وشعرهم غرام لا يستطيعون أن يخفوه، بل قلَّ أن نجد واحداً منهم لا يبوح به على نحو أو آخر. فالشاعر عندما يحاول الاستخفاء بشخصه وراء الكلمات - أي وراء الشعر - لا يكون ذلك تنازلاً منه عن نرجسيته، بل إزاحة لهذه النرجسية إلى موضوع الشعر ذاته. وهذا يفسر لنا ظاهرة غرام الشعراء بشعرهم، وحديثهم عن هذا الشعر، فليس هذا إلا نوعاً من النرجسية غير المَرَضية التي يصاب بها الناس مع تفاوت أنصبتهم منها، وقد نقلها الشاعر من ذاته إلى مبتدعاته.

ومهما تعددت مداخل الشعراء للحديث في أشعارهم عن شعرهم وعن علاقتهم به فإن الأمر لا يخرج في تحليله الأخير عن كونه تعبيراً مقنَّعاً عن رضاء الشاعر عن نفسه وإعجابه بها. حتى عندما يحدثنا الشعراء عما يلاقونه من عذاب الكلمة/ الشعر، وكيف أن الشعر بالنسبة إليهم بلاء لم يمكن دفعه، وأن ابتلاءهم به يمثل محنتهم الكبرى، حتى في هذه الحالات لا يكون الشعراء قد تنكروا لأنفسهم وكفوا عن الإعجاب بها؛ فالعذاب الشخصي الذي يلاقيه الشاعر من الشعر ما يلبث أن يجد التعويض المُرضي من الشعر نفسه، بمعنى أن المعاناة التي يلقاها الشاعر تنتهي حين ينجز عمله الشعري بسعادة ورضى، فإذا "السلب" الذي يتمثل في هذه المعاناة يتحقق "إيجاباً" في العمل نفسه. ومن هذه الوجهة كان الوصف الذي يرتضيه الشعراء لأنفسهم هو أنهم "شموع تحترق لكي تنير للآخرين"[1]. فهذا المجاز أدل على الحقيقة من أي تعبير حقيقي؛ لأنه يعبر عن حالة التحول التي يؤدي فيها الفاني إلى الخالد، والتي يتم فيها "الإعدام" لحساب "البقاء". ولعل

(١) انظر ديوان "لحظات باقية" لجماع؛ حيث يقول في قصيدته عن الشاعر:

"هو كالعود ينفخ العطر للنا ... س ويفنى تحرقاً واشتعالا"

في هذا منطقاً كافياً يبرر به الشعراء لأنفسهم، ونبرر به نحن كذلك، تحملهم لألوان المعاناة في سبيل أن يبدعوا عملاً فنياً. فهم مقتنعون بأنهم ـ بوصفهم أشخاصاً كسائر الأشخاص ـ مصيرهم الفناء، أما الفن فباقٍ، وهم بإبداعهم للأعمال الفنية يحولون أنفسهم من (كيان) متناقض حتى التلاشي إلى "وجود" باقٍ على الدوام.

وقد أجمل الشاعر السوداني "إدريس محمد جماع" هذه الحقيقة في بيته الذي يقول فيه(١):

تذهب الساعات من عمري قرباناً لفني

فهو يدرك جيداً أنه يقدم نفسه وحياته قرباناً على مذبح الفن، ولكن هذا الجليل الخالد ـ الفن ـ سيظل يحمل اسمه فيدخر له وجوده لا عبر الساعات والأيام بل على مدى الأيام وخلف الزمن. وبهذه الطريقة يهزم الشاعر الزمن، يهزمه بفنه الذي يظل حياً نضراً على أفواه الناس وفي نفوسهم:

لحظات من حياتي أودعت سر الخلود
ولقد تعبر أعماراً إلى غير حدود
أنا من نفسي إلى غيري يمتد وجودي

ولا أعتقد أنه من باب المصادفة المحض أن سمَّى الشاعر جماع ديوانه "لحظات باقية"؛ ففي ضميره أن تلك القصائد التي يضمها هذا الديوان إن هي إلا تجسيم لحقائق الحياة الجوهرية التي تجاوز الزمن دون أن تتأثر به أو تتغير بتغيره.

ويحدثنا جماع في مقطع قصيدته "من دمي" عن موقفه من الشعر وعلاقته به، فإذا هو في بداية المقطع يربط بين شعره ومشاعره، وكيف أن الشعر ليس إلا تجسيماً لتلك المشاعر التي تمور في نفسه مترددة بين الحزن والسرور، مشتملة بذلك على التجربة الإنسانية بكل تناقضاتها وأبعادها المتضادة. ولعل في هذا تقريراً كافياً لكون الشعر هو الصورة التي يتحول إليها وجود الشاعر. وفي ختام المقطع يتحدث الشاعر عن الشعر إطلاقاً، فإذا هو يتغنى به وله، ويرى فيه الحقيقة الجوهرية المصفاة التي تبعث المتعة في النفس الإنسانية على مدى الزمن:

هل سألت الزنبق الفواح عن سر العبير؟
مثله أرسل شعري، إنه فيض شعوري
إنه آهات أحزاني وأنغام سروري

(١) من قصيدته المسماة "من دمي".

إنه أنفاس روحي واختلاجات ضميري
وُجد الشعر مع الإحساس في أولى العصور
هو في الدنيا مُدام عُتِّقت منذ دهور
سبَحَ الأول في نشوتها مثل الأخير

وفي قصيدة أخرى للشاعر بعنوان "خلود الشعر" نجده يكمل لنا صورة العلاقة بين الشاعر وشعره، ويؤكد لنا المضمون النهائي لهذه العلاقة، وهو تمكن الشاعر ـ عن طريق الشعر ـ من الإفلات من دائرة الفاني الضيقة، والدخول إلى عالم الخلود الرحب. يقول جماع:

أين سحر القصور والجيش والجبار؟ أين النُّدْمانُ أين الساقي؟
قد محا كلَّ هذه موكب الأزمان حتى الصخر المَشِيدُ الراقي
سحق الدهرُ كل ما ألهم الماضين شعراً وها هو الشعر باقي

فهكذا أتت عاديات الزمن على كل ما كان ذات يوم يتفجر بالحياة فمحتْه، ولم يبق إلا الشعر، أو لنقل: لم يبق إلا الشاعر من خلال ما ألف من شعر.

ومن كل هذا يتضح لنا ولع الشاعر بشعره إطلاقاً، ثم تعبيره أحياناً عن هذا الولع، فليس ذلك الولع إلا صورة من صور النرجسية، وليس التعبير عنه إلا نوعاً من الاعتزاز بالنفس والتغني بها.

والمألوف لدى الشعراء الذين يكشفون بوضوح عن نرجسيتهم المزاحة من خلال تغنيهم بأشعارهم، أو تغنيهم بأنفسهم من خلال أشعارهم، أن يكونوا رومانتيكيين في نظرتهم إلى الحياة، وفي منحاهم الشعري على السواء.

ومن أبرز ما يميز هذه النظرة إحساس الشاعر بنوع من الوحدة الصوفية التي تجمع بينه وبين الطبيعة فتجعل أحدهما مرآة للآخر، أو تجعل الصلة بينه وبينها كالصلة بين الأواني المستطرقة، يصب الزائد منها في الناقص دون تمييز، ومن ثم تتغلغل نفس الشاعر في الطبيعة مرة، كما تتغلغل الطبيعة في نفس الشاعر مرة، وهكذا.

على أن هذا التبادل في التأثير يدعو إلى شيء من التأمل؛ إذ الصحيح أن الإنسان هو الذي يضفي على الطبيعة من مشاعره. وقديماً قيل: إن الفنان يلون الطبيعة بدمه، وكذلك قرر "كولردج" في بعض أشعاره أن حلة العرس التي يضفيها الشعراء على الطبيعة هي من صنعهم، ومن صنعهم كذلك كفَنها؛ أي أن الشعراء هم الذين يضفون على الطبيعة مشاعر البهجة أو الحزن، فيرونها على هذا النحو أو ذاك، وفقاً لما يختلج في نفوسهم من مشاعر.

وقديماً تساءل شاعرنا الحزين قائلاً:

فيا شجر الخابور مالك مورقاً   كأنك لم تحزن على ابن طريف؟

كأنه يلوم الشجر لأنه لم يحزن لحزنه، ولم يشاركه لوعته.

وشاعرنا جماع شاعر رومانتيكي النزعة، يؤكد لنا ذلك ما يقرره عن صلة المشاركة الوجدانية بينه وبين الطبيعة. على أنه لا يكتفي بتقرير اتجاه واحد لحركة هذه المشاركة، أعني أنه لا يكتفي بتلوين الطبيعة بمشاعره الخاصة، بل إنه يترك نفسه كذلك للطبيعة تلونها باللون الشعوري الذي تريد، يقول:

شاركتني هذه الأكوان أفراحي وحزني
في هنائي يحتسي العالم من نشوة دَنّي
أرمق الدنيا فألقى بسمتي في كل غصن
وإذا أظلم إحساسي ونال الحزن مني
شاع من نفسي شحوب وسرى في كل كون

فيقرر هنا بوضوح أن الحركة تتجه من نفسه، من مشاعره الخاصة، إلى الطبيعة. وفي المقطع التالي يقرر الشاعر الحركة في الاتجاه المقابل؛ أي انتقال الشعور من الطبيعة إلى نفسه، فيقول:

مثلما تمتد للروض هناءاتي وبؤسي
يفرح الروض فتحيا فرحة منه بنفسي
ويغني فتغني بين أمواه وغرس
وحنان العش دفء في دمي يغمر حسي
وإذا هدم شاعت وحشة منه بنفسي

في المقطع الأول يعبر الشاعر عن النظرة الرومانتيكية للطبيعة، وكيف أنها تكتسب ألوانها الزاهية البراقة، أو القاتمة الماحلة، أو لنقل بعبارة أخرى: كيف أنها تكتسب الدلالة وتصبح ذات مغزى، من خلال الحالة الشعورية التي يعانيها الشاعر نفسه. وفي هذا المنظور تظل الطبيعة تمثل وجوداً حيادياً، لا هو إيجابي ولا هو سلبي؛ أي وجوداً من نوع خاص، فيه من الإيجاب بمقدار ما فيه من السلب، أو ليس فيه إيجاب ولا سلب، ولكنه ليس عدماً. لكن هذا الوجود يتحرك نحو الإيجاب؛ أي تتحدد له صفات وخصائص مميزة، هي الصفات والخصائص التي يضفيها الشاعر نفسه على هذا الوجود. وهذا العمل الذي يقوم به الشاعر في إضفاء الصفات الخاصة على الطبيعة، وإعطائها اللون والطعم

والمغزى، هو عمل "إنساني" من الطراز الأول. والمقصود بصفة الإنسانية هنا هو كون هذا العمل تعبيراً عن الرغبة الكامنة في نفس الإنسان لأن يجعل وجود الأشياء الخارجية امتداداً لوجوده الشخصي؛ أي يصبح الوجود الإنساني محوراً للوجود الطبيعي، أو يصبح ما يُسمَّى العالم الأصغر microcosms محوراً للعالم الأكبر macrocosmos. وفي إطار هذا المعنى يمكننا أن نقول: إن الشاعر ـ في مثل هذه الحالة ـ "يؤنسن" الوجود أو "يؤنّسه"، أو لنقل حتى لا نغضب اللغويين: إنه يضفي عليه طابعاً إنسانياً.

أما المقطع الثاني فيعبر فيه الشاعر عن عملية عكسية للعملية السابقة، حيث تكون الطبيعة ممثلة لوجود إيجابي فعال، يصدر عنه عامل التأثير ويمتد إلى النفس البشرية. فالوجود الطبيعي في هذه الحالة وجود قائم قبل الإنسان وله صفاته الذاتية الخاصة. والوجود الإنساني يتشكل وفقاً لذلك الوجود الطبيعي وعند مواجهته له أو احتكاكه به. فعندما "يفرح الروض" ـ كما يقول الشاعر ـ تنتقل هذه الفرحة إلى الشاعر نفسه فيستشعر نفس الشعور الذي تستشعره الطبيعة إذا صح على الإطلاق أن الطبيعة في مقدورها أن تستشعر. وهنا موضع التأمل، فربما كان من السهل علينا أن نتمثل كيف أمكن أن "يؤنسن" الإنسان الطبيعة، ولكن من الصعب حقاً أن تتمثل في الطبيعة مشاعر خاصة، وأن نتصور هذه المشاعر تنتقل من الطبيعة لكي تحرك نفس الإنسان بحركتها الخاصة. ولسوف تنهار قيمة الموقف كله هنا لو بزغت كلمة "المجاز"، فقيل بلغة تقليدية: إن الطبيعة إنما تستشعر على المجاز لا على التحقيق، وإلا فالمستشعر هو الشاعر نفسه حيث ينظر إلى الأشياء بنفس عينه ولكنه يدركها بعين نفسه. عندئذ تنهار كل الطرافة في نظرة شاعرنا، حيث يحال الأمر في الحالة الثانية على الحالة الأولى، ويصبح التعاكس بين الحالتين مجرد تعاكس لفظي صرف، مجرد صناعة كلامية لا تعبيراً عن حقيقة وجودية جوهرية.

هل الأمر في هذا المقطع الثاني لا يعدو حقاً أن يكون صورة عكسية لما يحمله المقطع الأول من معنى؟ الواقع أنه كثيراً ما يؤدي مجرد العكس اللفظي للمعنى إلى معانٍ جديدة لم تُجْلَ في نفس صاحبها عند الوهلة الأولى. يحدث هذا في الكلام العادي كما يحدث في الشعر على السواء. ومن ثم ربما كان من الصعب علينا أن نقرر ما إذا كان شاعرنا قد اهتدى إلى ذلك المعنى العكسي، أعني تكيُّفه النفسي وفقاً لما تبديه الطبيعة ذاتها من مشاعر، عن طريق التلاعب بالألفاظ، علماً بأن هذا المعنى هو خلاصة مجموعة من التجارب والمواقف الشعرية التي مر بها الشاعر. والفيصل في مثل هذه الحالة لا يمكن أن

يكون تقديرنا الشخصي أو تفكيرنا العقلي الصرف، وإلا أنكرنا كثيراً من صور التفكير الشعري، وإنما الواجب علينا عندئذ أن نستكشف ما إذا كان لهذا المعنى رصيد حقيقي من تجارب الشاعر، وذلك عندما نجد أصداء هذا المعنى تتجاوب على نحو أو آخر في قصائد أخرى له. والواقع أن المتأمل في شعر جماع سيجد ما يقنعه بأن الأمر هنا ليس مجرد مجاز أو تلاعب بالألفاظ، بل تعبير صادق عن اقتناع نفسي من جانب الشاعر بأن الطبيعة حقيقة قائمة مستقلة عن مشاعرنا الخاصة، حتى إذا وصل إلى مقطوعته المسماة "طريق الحياة" وقرأ فيها قوله:

إن الحـــيــــاة بســـحـــرها   أبداً ونحن لهـــا صــــدى

أدرك في وضوح أن الشاعر لم يكن يتكلم بالمجاز بل يعني حقيقة ما يقول.

فإذا تأكد لنا صدق الشاعر في تعبيره عن استقلال الطبيعة بكيان خاص كصدقه في التعبير عن المشاعر الإنسانية وتشكيلها للأشياء الطبيعية وإعطائها مغزى كنا ـ عندئذ ـ كمن يسلم بصدق مقولتين متناقضتين، وهذا غير منطقي.

ومرة أخرى نتنبه إلى أننا لا نستطيع ـ ولا ينبغي لنا ـ أن نتعامل مع الشعر بهذا المنطق الجاف؛ فالحقائق الأدبية أكثر مرونة، وربما كانت ـ على رغم ذلك، أو قل: بسبب ذلك ـ أكثر جوهرية. فالشاعر لم يتناقض مع نفسه حين جعل الإنسان يؤثر في الطبيعة كما جعل الطبيعة تؤثر في الإنسان، بل إنه بذلك قد عبَّر عن وجهين لحقيقة واحدة، هي حقيقة "التمازج بين الإنسان والطبيعة". والشاعر بذلك يخرج من المنطقة "الجدلية"، أو إن شئنا الدقة يبتعد عنها، فربما بدا من التعسف الفكري أن نطرح عليه هذا السؤال: هل الشعر (الفكر) سابق على الطبيعة (الوجود) أم العكس هو الصحيح؟ فالشاعر فيما يبدو لم يفكر في القضية إطلاقاً على هذا النحو، بل الغالب أن فكرة "وحدة الوجود" هي التي كانت في خلفية عقله حين راح يتأرجح بين ذاته والطبيعة. إنه أقرب إلى تأكيد موضوعية الذات وذاتية الموضوع، بما يمكن أن يعني ـ بتعبير آخر ـ تأكيد الوحدة المقدسة بين الذات والموضوع.

وجماع في هذا ينتمي انتماءً صريحاً إلى مجموعة الشعراء الذين تشغلهم القضايا الإنسانية ذات الطابع التعميمي، كقضايا الحرية والعدالة والحق، يفرون إليها لعدم كفاية فعل التمرد في نفوسهم وعدم إيجابيته، فيلوذون بها من حيث هي أطر إنسانية عامة تمثل وحدات مؤتلفة سعيدة، كتلك الوحدة المؤتلفة السعيدة بين الذات والموضوع. ولو أن فعل التمرد أدرك موضوعه المباشر إدراكاً محدداً؛ أي تمثل الموضوع قائماً بأبعاده الخاصة

ومحدداً في الزمان والمكان، إذن لوجد فعل التمرد الكامن في نفس الشاعر فرصة لأن يصبح إيجابياً وفعالاً.

وربما كان من واجبنا الآن أن نحاول تعرُّف أبعاد عالم جماع الشعري، وعلى المحاور الرئيسة التي يدور حولها هذا العالم. وربما اتضح لنا في وقت من الأوقات إلى أي مدى يرتد عالمه هذا ـ بأبعاده المختلفة ـ إلى فكرته في وحدة الوجود.

* * *

وكل من يتصفح شعر إدريس محمد جماع ويحاول تمثل البنية الفكرية لهذا الشعر، أو خلفيته الفكرية كما نقول في بعض الأحيان، يدرك أنه دخل في عالم ممزق، أو عالم يريد ـ أو كان ينبغي له ـ أن يكون موحداً ومتآلفاً وسعيداً، ولكنه يعاني تمزقاً جوهرياً بين إطاره الفكري المجرد وواقعه المعيش، ومن ثم كانت مأساوية هذا العالم.

فإذا كنا قد لاحظنا من قبل أن الشاعر قد أكد لنا الوحدة الشعورية بينه وبين الطبيعة، وتعاكُس ما في نفسه وما فيها من أحاسيس، فإننا نقدم الآن ملاحظة جديدة هي أن الشاعر في موقفه من القضايا الذاتية والقضايا الموضوعية على المستوى الواقعي لم يعكس نفس الرؤية ونفس الفهم، أعني تعاكُس الذاتي والموضوعي أحدهما مع الآخر، وامتزاجهما الواحد بالآخر، أو احتواء كل منهما على الآخر أو على قدر منه، بل فصل هذه القضايا وتلك فصلاً يعارض بل ينافي فكرته في ذاتية الموضوع وموضوعية الذات، التي استشعرها في موقفه من الطبيعة.

وهنا يبرز لنا الصدع المأساوي الرئيس في عالم جماع، ذلك العالم الذي لم يستطع أن يكون متآلفاً ومتجانساً. فهو على المستوى التجريدي عالم متمازج متآلف، ولكنه على المستوى الواقعي يتلاشى فيه التوتر بين الذات والموضوع، فتصبح الذات بعيدة بقضاياها عن الموضوع وقضاياه. وهنا يكمن جوهر مأساة شاعرنا جماع؛ فقد استطاع أن يوحد بين مشاعره والبنية المادية للوجود متمثلة في الطبيعة، ولكنه على رغم ذلك ـ أو لعله بسبب ذلك ـ لم يستطع أن يوحد بين قضاياه الشخصية وقضايا مجتمعه. بعبارة أخرى، لم يستطع الشاعر أن يرى نفسه في المجتمع، ويرى المجتمع في نفسه، بالقدر نفسه الذي رأى به نفسه في الطبيعة ورأى به الطبيعة في نفسه. وهذا يفسر لنا في سهولة الآن كيف يجتمع التشاؤم والتفاؤل في شعره. فالتفاؤل موقف نفسي مرتبط عنده بتحقيق وحدة الوجود السعيدة على المستوى الفكري أو التجريبي، والتشاؤم مرتبط عنده بالواقع المعيش وعلاقته به. فشاعرنا متفائل على مستوى الوجود من حيث هو فكرة، وهو في الواقع نفسه

متشائم على مستوى الوجود من حيث هو واقع، يقول:

يغـــالب مـــحنتي أمل مـــشع وتحـيـا في دمي عـزمـات حـر

ويقول في مقطوعته المسماة "ظلمات وشعاع" (والعنوان نفسه يحمل كل المغزى الذي نستشهد له، حيث ينقسم الوجود إلى عالم مظلم كئيب وآخر فياض بالنور والبهجة):

وفلسـفـتي في الظلام الكئـيب ترى لمحـــة من سنى ومـــضـــه

فمهما تكن المحن التي يعاني منها الإنسان في حياته الواقعة، وفي علاقته بالآخرين، ما يزال هناك أشعة النور التي تلوح له بين الحين والحين وقد غمرت الكون وامتدت إلى روحه فأنعشت فيها الأمل. وعندئذ يبدو لنا جماع وكأنه يحاول أن يتخطى اليأس والتشاؤم، وأن يصنع من مأساة الانشقاق بين عالم الفكر وعالم الواقع كما يعيشهما بنية متوازنة لا منشقة على نفسها. ولكن هذا لا يعدو أن يكون محاولة لإراحة النفس من عذاب كامن في أعماقها، وليس من السهل الخروج من ربقته؛ فالمأساة قائمة ولا سبيل إلى التهوين من شأنها، وربما كانت حدة هذه المأساة هي العامل الحاسم في رؤية الشاعر للأشياء وللعالم من حوله.

وينبغي لنا أن نتوقف الآن مع الشاعر في قضاياه الذاتية، تلك التي تمثل جوهر المعاناة الشخصية، التي تمثل محور التمرد ـ وإن يكن سلبياً ـ على هذا العالم.

وأول ما نلاحظه في هذه الناحية هو أن الشاعر قد شغلنا بخطورة ما يعانيه من عذابات وآلام، حتى صار من الصعب علينا تجاوز هذا الجانب من المعاناة الشخصية كما عبر عنه في شعره.

وكل من يراجع قصيدته المسماة "صوت من وراء القضبان" يجد نغمة الأسى تطالعه فيها من بدايتها حتى النهاية. وعلى الرغم من أنها قصيدة ليست بالقصيرة، وأن الشاعر قد شغلها كلها بالحديث عن معاناته الشخصية، غلبت على القصيدة مسحة التعميم وطابع الشمولية. فهو منذ البيت الأول يحدثنا عن مجهول من الخَطْب بالغ الخطورة فيقول:

على الخطب المريع طويت صدري وبحت فلم يفد صمتي وذكري

فهذا الخطب المريع الذي طوى الشاعر صدره عليه شيء مبهم بالنسبة إلينا وإن كان بالغ الخطورة ـ فيما يبدو ـ بالنسبة إليه. ومن أجل ذلك فإننا لا نستطيع أن نشارك الشاعر في الإحساس بخطب لم نعرف كنهه ولا أبعاده. قد يحدث في بعض الحالات أن يوجز الشاعر في مستهل كلامه فيجمل ما يأتي فيما بعد في القصيدة نفسها تفصيلاً.

وعلى هذا فإننا نشرع في البحث في ثنايا القصيدة عما يعيننا على التعرف على كنه ذلك الأمر وأبعاده في نفس الشاعر، ولكننا عبثاً نحاول التوصل إلى شيء من ذلك في القصيدة ذاتها. في البيت الثالث من القصيدة نجد أول محاولة للتفصيل، وإن ظلت على رغم ذلك مغلفة بضباب التعميم نفسه الذي واجهناه في البيت الأول، يقول:

دجـــا ليلي وأيامي فــــصـول يؤلف نظمـهـا مـأسـاة عــمـري
أشـاهد مـصـرعي حـيناً وحـيناً تخـايلني بهـا أشـبـاح قـبـري

فالظاهر في هذين البيتين أن الشاعر يحدثنا عن مأساة كبيرة شاملة تنتظم حياته كلها فتجعل لياليه وأيامه فصولاً في هذه المأساة. ولكن أي مأساة هي؟ لم يقل لنا الشاعر بعد ما يدلنا على شيء من ذلك. الشاعر وحده هو الذي يحس بهول المأساة، وهو وحده الذي يتمثلها عندما يشاهد الخاتمة المريرة لحياته. وليس في مقدورنا أن نقطع هنا بأن قضية الموت مثلاً ـ وهي قضية إنسانية من الطراز الأول عذبت فكر الإنسان على مدى الزمن وأثارت همومه ـ هي التي تمثل معاناة شاعرنا وقضية عذابه؛ فليست المسألة أن نتحدث عن الموت حتى تكون هناك مأساة حقيقية، بل لا بد أن يكون الصعود، أو الهبوط، إلى موضوع الموت نتيجة تطور لمعاناة وجودية حقيقية، وهذا هو الشيء الذي نفتقده في قصيدة شاعرنا. حقاً إنه يحدثنا في البيت التالي كيف أنه يستشعر حياة السجن داخل هذا الكون على رحابته، حيث يلوح الموت فيه للشاعر حيثما كان، ومن ثم تجد الإنسان نفسه مضطراً للتقوقع داخل نفسه، يجتر عذاباته وأحزانه، ثم يقع وشيكاً فريسة للأوهام القاتلة.

هذه المعاني الوجودية وإن أدت بالإنسان إلى التفكير في مشكلة الموت من حيث هي قضية إنسانية لم تبرز لدى شاعرنا على النحو الذي يجعل منها قضية إنسانية، بل إن الشعور ليخالجنا حينما نتأمل في ذلك البيت بأن الشاعر لم يقصد إلى الحديث عن القضية في إطارها الإنساني؛ أي عن الموت من حيث هو أكبر الهموم الإنسانية، بل قصد إلى الحديث عن موت شخص حقيقي. وهذا من شأنه أن يتضاءل بقيمة القضية حين تصبح موضوعاً للتناول الشعري. ويؤكد لنا هذا الشعور قوله بعد ذلك:

حـــيـــاة لا حـــيـــاة بهـــا ولكن بقـــيـــة جـــذوة وحطام عـــمـــر

ومع ذلك فليت الشاعر استمر في تقديم تفصيلات من هذا النوع لمعاناته الشخصية، إذن لحصلنا منه على مبررات نفسية قد تنجح في أن تشركنا في الإحساس بمأساته، وإن ظلت في مجملها آخر الأمر مأساة شخصية صرفاً. ولكن الشاعر سرعان ما يعود إلى

الحديث مع نفسه عن أشياء لا يعرفها أحد غيره، وهي مع ذلك أشياء/ خطوب وليست فيما يقول أشياء عادية، يقول الشاعر:

خطوب لو جهرت بها لضاقت بها صور البيان وضاق شعري
جهرت ببعضها فأضاف بثي بهـا ألماً إلى آلام غيري
كأني أسمع الأجيال بعدي وفي حنقي تردد هول أمري

فهنا نجد الشاعر عاد إلى الحديث عن الخطوب التي ألمت به، والتي لا نعرفها في شعره، ولا سبيل إلى معرفتها إلا أن نسأله شخصياً أو نكون على صلة شخصية قديمة به حتى نستطيع الإلمام بها. وليس هذا ميسراً لكل إنسان، فضلاً عن أن القضية المطروحة هي قضية شاعر بعينه وشعره وليست قضية مجرد إنسان. وكل ما نجده في هذه الأبيات لا يعدو أن يكون مجرد "توصيف" لنوع الخطوب التي ألمت بشاعرنا، فهي خطوب يصعب التعبير عنها، وليس ذلك إلا لشدة هولها فيما يبدو. وهو حينما استطاع ذات مرة (في غير هذا المكان بلا شك، وفي غير الشعر) أن يجهر ببعض تلك الخطوب ويفصح لغيره عنها انتقل بذلك بعض ما يعانيه هو شخصياً من آلام إلى الآخرين الذين استمعوا إليه. وهذا لا يعدو هنا بالنسبة إلينا أن يكون مجرد إخبار لنا بما حدث، وكذلك بما يمكن أن يحدث. والواقع أن قارئ الشعر يتوقع دائماً من الشاعر أن يشركه إشراكاً حقيقياً في معاناته؛ لأنه بغير المشاركة يصعب التفاعل الحقيقي بين الشاعر وقارئه. ومن عجب حقاً أن نجد شاعرنا يتوقع ما ستقوله له الأجيال القادمة من بعده عن "هول" أمره، وما سيتولد فيها نتيجة لذلك من الحنق. عجيب هذا لأن الشاعر لم يشرك قارئه المعاصر ـ فضلاً عن قارئ المستقبل ـ في الإحساس بتفصيلات حية لمعاناته.

وفي الفقرة التالية يحدثنا الشاعر عن العذاب الذي يتقلب فيه على فراشه، وكيف أن هذا العذاب كفيل بأن يهز الضمائر الحية الحرة، وكأنه بذلك يحدثنا عن آلام المرض الذي يقعد الإنسان في فراشه، فهذا المعنى يبدو أقرب المعاني لقوله:

يقلبني الفراش على عذاب يهز أساه كل ضميرٍ حرٍّ

ويؤكد ذلك المعنى البيت التالي حيث يقول:

تطالعني العيون ولا تراني فشخصي غيرته سنين أسر

فلا بد أن المرض قد برى جسده حتى أصبح لا يكاد يرى لشدة هزاله. ولكنه أضاف في هذا البيت موضوع "الأسر" دون أن تكون هناك أي مقدمات خاصة لهذا الموضوع. ولهذا فإننا نقف عندئذ لنتساءل: أي أسر هذا الذي يعنيه الشاعر؟ أهو ذلك الأسر

الوجودي ـ إذا صح التعبير ـ الذي سبق أن حدثنا عنه الشاعر حين قرر أنه يعيش في سجن نفسه؛ لأن الكون الفسيح من حوله يرصد له الهلاك في كل خطوة؟ أم أنه مجرد الأسر بمعناه الضيق حين يضطر المرض الإنسان لأن يلزم الفراش؟ ولكننا عندئذ لا نستطيع أن نظفر بإجابة محددة، وإن كان السياق يحملنا بالضرورة على أن نتمثل الأسر هنا بوصفه نتيجة للمرض الذي يقعد الإنسان ويشده إلى سريره.

وكما فاجأنا الشاعر بموضوع الأسر هذا إذا به يفاجئنا كذلك في ختام القصيدة بيد مبهمة تسلبه النوم وتؤرق حياته فتضيف بذلك عذاباً إلى عذابه. وهذه المفاجآت غير مريحة في السياق الشعري، بخاصة عندما تكون بدايات لمواقف شعورية لم تتطور فيما بعد. فاليد التي فاجأنا بها الشاعر في بيته الأخير من هذه الفقرة حيث يقول:

وتسلبني الكرى إلا لمامـــــــأ يد من حـــــــيث لا أدري وأدري

هي يد غريبة علينا وليس لها مدلول واضح أو يمكن استخلاصه من السياق. ثم إنها لا تظهر إلا في هذا البيت؛ وهي لذلك تضفي جواً من الإبهام قد يتفق ومطلع القصيدة، ولكنه لا يضيف تفصيلاً حياً مما نتوقعه في صلب القصيدة.

وفي الفقرة الثالثة والأخيرة من هذه القصيدة نجد الشاعر يعزو أزمته أو أسباب معاناته الشخصية إلى شر لا يعرفه على التحديد شخص غيره. وهو لذلك يدعو الله أن يقي البلاد من ذلك الشر الذي امتد إلى حياته واستهدف القضاء عليه؛ شر ينزع الحياة منه نزعاً على رغم ما يمتلئ به صدره من حب الحياة.

عند ذاك يتوقف الإنسان لكي يتأمل هذا "الشر" الذي يهدد حياة الشاعر، والذي يدعو الشاعر نفسه الله أن يقي البلاد منه. والواقع أنه من الصعب ـ أمام هذا التجريد ـ أن يلمس الإنسان تحديداً دقيقاً لنوعية هذا الشر الواقع بالشاعر الذي يخشى منه أن يقع بالبلاد. ولكن شاعرنا متناسق مع نفسه تماماً في هذا الإبهام الناشئ عن ذلك التجريد.

هذا الاستعراض السريع لقصيدة "صوت من وراء القضبان" يقف بنا على طابع التعميم الذي يحدثنا به الشاعر عن محنته الخاصة؛ حيث تظل هذه المحنة حبيسة في نفس الشاعر، مبهمة الأبعاد بالنسبة إلينا. ومن ثم فإننا نفقد دواعي الانفعال بها؛ لأن الشاعر لم يشركنا فيها إشراكاً حقيقياً، ولأن الشعر ذاته لم يفجر فينا أي طاقات شعرية، بل اقتصر الأمر على إعلان أن هاهنا شاعراً يتعذب، وأن خطب هذا الشاعر عظيم.

وهذا النوع من "التوصيف" في الشعر لا يسعف بأداء الهدف الحقيقي في التعبير الفني. فنحن قد نتعاطف مع الشاعر عندما يحدثنا بذلك الأسلوب التجريدي عن محنته

تعاطفاً شكلياً، أو نتعاطف معه - إذا شئنا الدقة - من بعيد، ولكنه لا يثيرنا إثارة حقيقية إلا عندما يجعل مأساته مأساتنا، ومعاناته معاناتنا، ويندر أن يتحقق شيء من ذلك مع التجريد والتعميم.

وإذا كان شاعرنا قد أشار إشارة عامة إلى مرضه أو حالته البائسة التي صار إليها فإنه ينبغي علينا أن نكون على وعي بحقيقة أن معرفتنا الشخصية بالشاعر شيء وتعرُّفنا شخصه من خلال شعره شيء آخر.

وهذا يجرُّنا بالضرورة إلى توضيح فكرة قد لا تكون واضحة في أذهان الجميع، هي فكرة التعاطف مع الشاعر أو العطف عليه. فمن الناس من يخلط بين التعاطف والعطف، بخاصة عندما تربط الشخص بالشاعر علاقة قرابة أو صداقة أو زمالة، وعندما تكون ظروف الشاعر المعاشية سيئة أو على غير ما يرام، فعند ذاك ينقلب عطفنا عليه - أو هو يمتد - إلى التعاطف مع شعره. وهذا منهج غير سليم في تقدير العمل الفني وفي تحديد موقفنا منه. حقاً إن معرفتنا الشخصية بظروف الشاعر الخاصة قد تعيننا على الإحساس الأوضح بنبض كلماته، وذلك عندما ينجح الشاعر في أن يجعل من أزمته الشخصية موضوع انفعال مثيراً بالنسبة للقارئ. وهذا لا يتأتى إلا عندما يجد القارئ بين يديه التفصيلات الحية التي تشكل تلك الأزمة. أما أن يكتفي الشاعر بأن يعلن في شعره عن أزمته مجرد إعلان فإن القارئ لن يجد في هذا الإعلان ما يثير فيه التعاطف الحقيقي مع الشعر. ولهذا ينبغي أن يتضمن الشعر كل الطاقات التعبيرية اللازمة لإثارة التعاطف، بحيث لا يحتاج الإنسان إلى معرفة ما هو شخصي صرف من ظروف الشاعر قبل أن يقرأ شعره. ينبغي - في إيجاز - أن يحملنا الشعر نفسه على التعاطف مع الشاعر، لا أن يحملنا العطف على الشاعر على التعاطف مع شعره.

فإذا نظرنا الآن على هذا الأساس في شعر جَمَّاع الذي يحدثنا فيه عن أزمته الشخصية وجدنا أن هذا الشعر بمفرده غير كافٍ لإثارة تعاطفنا مع الشاعر، والسبب في ذلك - عندي - يرجع إلى ما سبق أن أوضحته من غلبة طابع التعميم على معاناة الشاعر.

* * *

وأمام هذا التعميم الذي لجأ إليه الشاعر في الحديث عن أزمته الشخصية يكون من الطبيعي أن نفتقد في شعره روح التمرد العنيف على عناصر التشويه التي تمتد آثارها إلى حياته الخاصة، بل إننا نكاد نفتقد لديه البحث عن مجرد الخلاص. فالشعراء الذين يواجهون الأزمات، سواء منها ما كان على المستوى الفردي أو المستوى الجماعي أو الكوني،

غالباً ما يتمردون، سواء على أنفسهم أو على الكون أجمع؛ بغية إحداث تغيير جذري في أنفسهم أو في الحياة من حولهم. فإذا لم تكن لديهم طاقة التمرد على هذه الصورة فإن أقل ما يسعون إليه هو البحث عن وسيلة لخلاصهم وخلاص العالم معهم. فأين كان موقف جماع بين هؤلاء وهؤلاء؟ إننا نفتقد لديه ـ كما قررنا وشيكاً ـ صرخة التمرد، فهل تراه اقتصر على مجرد توسم الخلاص لنفسه وللكون من حوله؟

الواقع أن فكرة الخلاص لا تطالعنا في ديوانه المطبوع (وهو بلا شك لا يمثل كل شعره) إلا في القصيدة نفسها التي فرغنا وشيكاً من تحليلها. وهي تطالعنا هناك على استحياء مغلفة بضباب التعميم نفسه الذي يسود القصيدة كلها. فالشاعر بعد حديثه عن كونه رهين سجن في هذا الكون الفسيح يقول:

وأحـــــلام الخـــــلاص تشـع آناً ويطويهـــا الردى في كل ســتـــر

فالخلاص عندئذ لا يعدو أن يكون مجرد رؤى عابرة تلوح في الأفق حيناً ثم سرعان ما تتوارى. وهذا البيت هو كل ما نظفر به من الشاعر في حديثه عن موضوع الخلاص حتى وإن كان وهماً (من المفيد هنا مقارنة موقف الشاعر العراقي بدر شاكر السياب في قصائده التي يتحدث فيها عن مرضه الذي ألزمه الفراش مدة من الزمن ليست باليسيرة بشعر جماع الذي يتحدث فيه عن محنته الشخصية) فإن جماعاً لم يبدِ اهتماماً أو التفاتاً خاصاً لهذا الموضوع. فهو لم يحدثنا عن وسيلة الخلاص كما تلوح له، وكل ما في الأمر ـ وهذا ما يخشى الإنسان تقريره ـ هو أن الشاعر وقد تحدث عن "السجن" استدعت لفظة السجن في نفسه كلمة "الخلاص"؛ أي لم تتحدد أمامه المعالم الفكرية لقضية وجوده حتى يبحث لها عن حل متكامل واضح الأبعاد كذلك، بل إن حديث شاعرنا عن الخلاص كان يؤكد المحنة ذاتها ولم يكن مواجهة صريحة لها. وكأن الشاعر بذلك لا يعول كثيراً على فكرة الخلاص، على رغم أننا رأيناه من قبل لا يمضي في خط التشاؤم إلى أقصى مداه، بل يدخر لنفسه دائماً بارقة أمل على أقل تقدير. ولو كانت هناك خلفية فكرية موحدة ينطلق منها الشاعر في كل قصائده لما واجهنا بمثل هذا التناقض.

* * *

وننتقل الآن إلى الشطر الثاني من القضايا التي تعرض لها الشاعر، وأعني بها القضايا ذات الطابع الموضوعي؛ أي تلك القضايا التي لا يبصر بها الشاعر عندما ينظر داخل نفسه، بل تقع عليها عيناه عندما يمتد ببصره إلى الأشياء الخارجية من حوله. وقيمة هذا النوع من النظر يساعدنا كثيراً على التعرُّف إلى وجهة نظر الشاعر في الحياة من حوله،

وإلى نوعية العلاقة التي تربط بينه وبين الآخرين؛ فالشاعر يغني أفراح نفسه وأحزانها، وهو في الوقت نفسه يغني أفراح الآخرين وأحزانهم، بل نستطيع أن نتجوز فنقول: أفراح الكون وأحزانه.

وكل من يتصفح شعر جماع يجد فيه قدراً أوفى من القصائد التي يتحدث فيها عن موضوعات ومناسبات ذات طابع جماعي. فهناك قصائده الوطنية التي يحمّلها كل نواياه الطيبة بالنسبة لوطنه، ويعبر فيها عن كفاح هذا الوطن في سبيل تحرره، وعن البهجة التي عمت الناس عندما تحققت له الحرية. ثم هناك حديثه عن "الآخر" أو إليه. وهذا الآخر بالنسبة لشاعرنا هو الإنسان مجرداً؛ أي في أي شكل من أشكال الحياة. ولعلنا بذلك نلمح إلى شيوع خاصة التجريد في شعر جماع، حتى فيما يتحدث فيه عن قضايا خارجية محددة. إن شاعرنا يحب الإنسان ويمجده، وهو يحب الإنسان مطلقاً لا إنساناً بعينه. الواقع أنه يحب الصفات الإنسانية ويمجدها حيثما تمثلت.

وإذا حاولنا أن نحدد الآن المحور الفكري المشترك في عالم جماع الخارجي، سواء فيما يتصل بالوطن المحدود أو الإنسان المطلق، فإننا نجد محور "الحرية" هو ذاك المحور المشترك. فشاعرنا يغني للحرية ويتغنى بها على مستوى الوطن الخاص، وعلى مستوى الأوطان التي تحرر نفسها؛ على مستوى مد التحرر في العالم بين الشعوب، والتحرر بالنسبة للإنسان الفرد مطلقاً.

ويطول بنا المقام لو أننا عرضنا لكل شعره الذي يعبر فيه عن الحرية على أي مستوى من مستويات الإنسانية، ولكننا نكتفي هنا بالإشارة إلى قصيدتين من أهم قصائد شاعرنا في هذا المضمار، وأعني بهما قصيدتيه: "جنون الحرب"، و"أنت إنسان".

فإذا نظرنا الآن في القصيدة الأولى وجدنا الشاعر في مستهلها يقدم إلينا صورة بشعة للحرب في الماضي منذ أن كانت حرباً بدائية إلى العصر الحديث حيث ارتبطت بالتقدم العلمي للعالم، مؤكداً بشاعة وجهها وارتباطها في كل حالة بالخراب والدمار، وكيف أنها تمثل الوباء الذي قد يقضي على الناس كافة إن لم يبادروا بالقضاء عليه. والشاعر في هذا ينحو في وضوح نحواً عدائياً للحرب، ويعبر بطريقة غير مباشرة عن كراهته لها.

وفي الفقرة التالية من القصيدة نجد الشاعر يقدم إلينا صورة يجسم لنا من خلالها الدوافع غير الإنسانية التي تدفع الناس إلى الحرب، فيجعل خطيب الناس يستحثهم عليها بدعاوى الاستعلاء والتفوق، حتى إذا ما وقعت الحرب كانت النتيجة كما يصورها الشاعر على هذا النحو:

وانسـاب مـوج الجـيش والـ	ـتقت الجحافل بالجحافلْ
حـتى إذا انحـسـر الوغى	عـاد الجنود بغـيـر طائل
مـا خلفوا غـيـر الضحـا	يا واليـتـامى والأرامـل
غـيـر المشـوَّه والحـزيـ	ـن وغـيـر أطلال المنازل
وإذا نـظـرت لـلـ	ـمـرأى الكئـيب وأنت ذاهل
نظر المظفـر للدمـاء	وللخـرائب وهو سـاكـر

هكذا تكشف الحرب عن نفسها ووجهها الحقيقي فإذا هي عناء بغير طائل، وإذا هي دمار وتخريب. إنها ضد الإنسانية؛ لأنها تتقهقر بالإنسان إلى وراء، وتشوه وجه الحياة المشرق الذي تعب الإنسان في تشكيله حتى يستشعر الراحة والاطمئنان، فإذا بالحرب تلطخ ذلك الوجه المشرق، وتعيد الإنسان إلى المعاناة؛ معاناة البناء مرة أخرى.

هذا هو الوجه المقيت للحرب، وهو الوجه الغالب عليها. ومع ذلك فإنها لا تبدو بهذا الوجه إلا عندما تكون عدواناً على الإنسان وعلى الإنسانية. غير أنها تكون في بعض الأحيان ضرورة لا بد منها، وذلك عندما تبرز قضية الحرية على المستوى القومي. فتحقيق الحرية لشعب من الشعوب هو المبرر الوحيد الذي يجعل الحرب ـ على رغم كل بشاعتها وتكاليفها ـ ضرورة لا مناص منها، وذلك لأن الحرية هي المسلَّمة الأولى بالنسبة لأي شعب يريد أن يمارس الحياة وأن يشارك في بناء مجد الإنسان وعظمته. ولن يكون للبناء أي مغزى أو قيمة ما لم يؤسَّس على أرضية من الحرية القومية. فتحقيق الحرية إذن هو الخطوة الأولى وحجر الأساس بالنسبة لأي شعب يريد أن يبني نفسه، وأن يقيم لنفسه حياة كريمة. وفي سبيل تحقيق هذا البناء يجوز للإنسان أن يمارس الحرب؛ ذلك أن الحرب هنا ـ وهنا فحسب ـ إنما تستهدف البناء لا التدمير.

ومن شأن الحرب أن يذهب أفراد كثيرون ضحية لها؛ لأنها لا بد أن تترك على أي حال بصماتها التعسة على وجه الحياة. ولكن شاعرنا ينظر إليها في حالتيها هاتين نظرة مختلفة. فعلى حين رأيناه ينفر من بشاعتها وآثارها السلبية نجده يرحب بها حين تكون وسيلة للبناء؛ أي حين تتحقق منها آثار تاريخية، يقول:

شـتـان شـتـان الأولي	صـاروا لقـومـهمُ فـداءً
ليـخـلِّصـوا أوطـانهم	من كل ذل أو شـقـاء
للعـيش في حـرية	وليـرفـعـوها في السـمـاء
والخـائضين الحـرب من أجـ	ـل المطامع والدمـاء
ليس الخـراب بطولة	إن البطولة في البناء

هكذا يعلن الشاعر في وضوح عن تمجيده لأولئك الذين بذلوا أرواحهم في سبيل أن يحققوا حرية أوطانهم، لا في سبيل التخريب والدمار.

وهكذا حدثنا جماع عن قضية الحرية على مستوى الوطن، وجعلها ضرورة تهون في سبيلها كل الصعاب.

أما بالنسبة للإنسان الفرد فقد طلب شاعرنا الحرية لنفسه كما طلبها لكل إنسان حرم منها. وهو يقرن في كل مناسبة بين الحرية والإنسانية، حتى ليشعر الإنسان أن تعريف الإنسانية لديه يتركز أساساً في الحرية؛ فهو حين يطلب الحرية لنفسه فإنما يبرز هذا المطلب النفسي تلك الحقيقة الأولية البسيطة، والجوهرية في الوقت نفسه، وهي أنه إنسان، يقول:

أنا من حقي الحياة طليقاً	ليس إلا لأنني إنسانُ
وهي عندي معنى يجلُّ ويسمو	ليس شيئاً تحدُّه الأزمان
وإذا عشت في سلام مع النفـ	ـس فما همني السُّرَى والمكان

فواضح من هذا أن استشعاره معنى الإنسانية هو الذي يبرز له حق الحرية. أما حدود هذه الحرية بالنسبة إليه فتتمثل في كونه يستطيع أن يعيش في سلام مع نفسه؛ لأن الحرية معنى تستشعره النفس في داخلها وليس مجرد انطلاق في المكان أو انحباس فيه. وهذا يفسر لنا مرة أخرى صفة الإنسان التي يضفيها الشاعر على معنى الحرية، بل إننا لنكاد نفهم من خلال أحاديثه المختلفة عنها أن الحرية لا يمكن إلا أن تكون معنى إنسانياً.

أما فيما يختص بالحرية للآخر فإنها لا تنفصل في مضمونها عن حرية الفرد ذاته؛ فليس الأصل أن أستشعر أنا نفسي الحرية وكفى، بل إن حريتي لا تأخذ معناها الكامل الحقيقي إلا إذا تحققت حرية كل فرد آخر أعيش معه على وجه هذه الأرض، وتظل حريتي شوهاء ناقصة ما لم تتحقق للآخر حريته، يقول جماع:

ذلك الراسف في أصفاده	والذي يعثر في ذل الرقيقْ
إنك المسؤول عن إطلاقه	من هوان القيد ما دمت طليق

وجماع يسمى ذلك "ضريبة الإنسانية"، ويمكننا أن نسميه "حق الحياة على الحياة".

وعلى هذا النحو ترتفق قضية الحرية بالمعنى الإنساني، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي. وجماع يريد الحرية للإنسان إذن مطلقاً. وليس غريباً منه أن يلح في تأكيد هذا المعنى؛ لأنه يشعر بالاطمئنان الحقيقي ـ كما سبق أن رأينا ـ في مجال المطلق. وعلى رغم أننا رأيناه يتحدث عن حرية الوطن بما يوحي برؤيته لقضية الحرية مجسمة في واقع معين

ومحدد وملموس ما زالت المسحة العامة الغالبة على ذلك الحديث المحدد هي مسحة التعميم، أو لنقل بعبارة أخرى أدق: إن طابع التجريد يغلب عليه. وعلى هذا فشعر جماع ذو الطابع الوطني، أو ما يمكن أن نسميه شعر الكفاح، لا يكشف لنا عن رؤية تاريخية (وأعني بالتاريخية هنا الأحداث الكبرى الحاسمة في مصير شعب من الشعوب، وخط النماء أو الانهيار الذي يسير فيه هذا الشعب)، بل كانت رؤية منفصلة إلى حد كبير عن هذا التاريخ وإن بدت لنا مرتبطة به. ويكفي أن نشير هنا إلى قصيدة جماع المسماة "وداع المحتل"، فعلى الرغم من أن هذا العنوان يرتبط في ظاهره بحادث معين، هو خروج الاستعمار من السودان بعد أن نال شعبه حريته واستقلاله، إلا أننا نواجه في القصيدة صوراً تعميمية مما قد يدور في النفس - بلا معايشة ضرورية - لهذا المعنى، من مثل قوله:

دمنا قد جرى   وازدهى الفاتحون
جَثَموا في الثرى   سادةً يحكمون
يسلبون الورى   خير ما يملكون

أو مثل قوله:

تركوا بيننا   ذكراً كالقتام
وجلوا من هنا   بعد طول المقام

فهذه الصورة وتلك لا تدلان على أن الشاعر قد استنطق الحادثة التاريخية المحددة، وأنه جسَّم مشاعره وخواطره ووجداناته إزاءها تجسيماً خاصاً منفرداً. فكونه مثلاً قد ترك وراءه ذكريات قائمة في نفوس من استعمرهم إنما هو تعبير عن حقيقة عامة، إنه تقرير لحقيقة لا ينكرها أحد، بل يقررها كل الناس حتى المستعمر ذاته. وحين يقرر شاعرنا في قصيدته مثل هذه الحقيقة يكون قد شارك في تعميم مألوف لدى الناس، في حين أننا كنا نتوقع منه أن تكون الصورة تجسيماً فريداً لمشاعر محددة تولدت في نفس الشاعر نتيجة لمعايشته واقعة تاريخية وحاسمة ومحددة.

كل هذا يؤكد لنا مرة أخرى أن شاعرنا متناسق مع نفسه، حتى عندما يتعرض لموضوعات ذات طابع جماعي واقعي فإنه سرعان ما يستخرج المعنى الكلي الذي يبعده عن تفصيلات الواقع، يرتد به إلى عالم الشمولية الذي ترتاح نفسه إليه، وتشعر نفسه فيه بالاطمئنان والتفاؤل.

وربما رأى متأمل في شعر جماع أنه لا يريد أن يجعل نظرته لمعنى الحرية والكفاح من أجل الحصول عليها ضيقة ومحدودة بحدود بيئة بعينها وظرف بعينه، وأنه من أجل ذلك

قد ضحى بالمشاعر الفردية من أجل تأكيد المشاعر العامة، وأنه من هنا يمكن ضمه إلى مجموعة الشعراء الإنسانيين. والواقع أننا لا ننكر هذا بل نؤكده، وإن كنا لا نرى تعارضاً مطلقاً بين أن يعايش الإنسان واقع أمته الخاص، وأن يتعمق هذا الواقع ويعبر عنه، وبين أن يكون لتعبيره طابع إنساني.

أما أن يجرد شاعرنا رؤيته من التفصيلات الواقعية الخاصة، ويوسع ذلك من نظرته حتى تتحقق لها صفة الإنسانية التعميمية، فإن هذا واضح في أكثر من موضع من ديوان الشاعر. ويكفي مثالاً على هذا قوله في قصيدته "فجر من الصداقة":

إن أصُنْ حـــــريتي في وطني	صنت غيري من طماح الداهمِ
قد توحدنا معـاً في حلم	يغمر الأرض بفجر باسم
في مـــدى أرقى وسلم راسخ	تلتقي آمال كون حالم

وعبارته الأخيرة التي يتحدث فيها عن آمال الكون الحالم توضح لنا مدى رغبة الشاعر في توسيع نظرته الإنسانية وتأكيده لما يمكن أن يسمى وحدة الكفاح الإنساني، وكأن العالم كله من منظوره إنما يتحرك، أو ينبغي له أن يتحرك، نحو مثاله الأعلى المشترك. هذا هو الهدف الأول والأخير من حركة التاريخ وحياة الإنسان، وليس تحقُّق المثال جزئياً إلا مجرد خطوة في الطريق نحو تحققه الكلي. ولكي يتحقق هذا المثال في أشمل صوره فإنه يتحتم على الوحدات الإنسانية (أي الشعوب المختلفة بعبارة أخرى) أن تتكاتف في سبيل تحقيقه. ومن هنا كان بزوغ فكرة "التعايش السلمي" بين الشعوب انبثاقاً طبيعياً في نفس شاعرنا وفي دعوته لها؛ ذلك أن تحقق الأمل في "كونٍ حالم" يقتضي تضافر الجهود لا تنافرها في سبيل تحقيق هذا الكون أو الوجود المطلق السعيد. بعبارة أخرى: لا بد من توحد الكفاح حتى يتوحد الوجود، لا بد أن تصبح الأوطان المختلفة وما فيها من شعوب كالأواني المستطرقة؛ يتأثر بعضها ببعض، ويتعاكس بعضها على بعض، حتى تستقر أخيراً عند صورة من التوحد تتلاشى فيها وجوه الاختلاف الجزئي، ويتحقق مكان ذلك التآلف. وقد عبر جماع في القصيدة التي أشرنا إليها وشيكاً عن هذه التصورات حين قال:

مـا يريد الكون من تجـربة	تُرجع الإنسـان دهراً للوراء
والذي يبـذله من طاقـة	مسـتحيل لدواء ودمـاء
وصـداقـاتي وإنسـانيـتي	تتـوارى في خـراب وعـداء
نظرة للأمس تبـدو صـوراً	تثـقل الحس بسـفك الأبرياء
حـسـبنا تلك المآسي ولنكن	عـالماً متجـهاً نحـو النماء
من ضمير الناس دوّت صيحة:	أمَمَ العـالم عـيشي في إخاء!

وإذا كان محور الإنسانية قد ارتبط بكل رؤى الشاعر على مستوى الفرد والجماعة فإنه يكون من الضروري أن نولي هذا المحور الآن بعض الاهتمام الخاص. فالنزعة الإنسانية عبارة نصِف بها كثيراً من الشعراء في الماضي وفي الحاضر، ويتسع مدلولها حتى ليصبح من العسير أن يكون هناك شاعر قط لا تتمثل لديه هذه النزعة على نحو أو آخر. ويكفي ـ في الإطار الأعم لهذا المفهوم ـ أن الشعر ذاته، كائناً ما كانت نزعته ووجهته، هو ـ أول الأمر وآخره ـ تعبير عن إنسان. ولكن اتساع مدلول العبارات كثيراً ما يفقدها قيمتها في تحديد التصورات والأحكام. فإذا قلنا: إن جماعاً شاعر ذو نزعة إنسانية فإننا بالمفهوم الواسع لهذه العبارة نكون كمن حصَّل حاصلاً. ولكن الشاعر يصبح ذا نزعة إنسانية بصفة خاصة عندما يحدد مدلول العبارة تحديداً خاصاً ودقيقاً. والمتأمل في شعر جماع يحس بنزعته الإنسانية بأخص معاني هذه العبارة. وقد سبق أن رأينا بعض مقومات هذه النزعة فيما يتصل بالدعوة إلى تحرر الإنسان والفرد والجماعة، وفي دعوته للتكاتف بين الشعوب والتعايش فيما بينها سلماً، وفي الحلم أو الهدف السعيد الذي أراد للإنسانية أن تسعى من أجل الوصول إليه، وكل هذه نظرات يغلب عليها طابع التعميم. وهي لهذا قد تشكل البناء النظري لما يمكن أن نسميه مذهب الشاعر الإنساني. ولكننا نود أن نضيف أن جماعاً لم يكن تجريدياً في نظرته وتناوله للقضية بشكل لم يسمح له أن ينظر قط في جزئيات الحياة الصغيرة التي كثيراً ما يكون لها مدلول كبير، على الأقل من وجهة نظر المعنى الإنساني الذي نتحدث عنه؛ فهناك قصيدة له بعنوان "أنت إنسان" يقدم إلينا فيها بعض الصور العابرة التي يبصر بها الإنسان عبر الطريق فإذا بها تثيره وتهزه هزاً عنيفاً:

كل يوم صور عبر الطريق	تزحم النفس بها ثم تضيق
ليس ما هزك حساً عابراً	إنه في الصدر إحساس عميق
هو إنسانية قد وصلت	كل نفس بك في ربط وثيق

هذه هي المقدمة النظرية التي يقدم بها الشاعر لمجموعة من تلك الصور التي يبصر بها عبر الطريق فتصنع في نفسه أعمق الأحاسيس. من ذلك صورة الشيخ الذي يعاني من المرض؛ فإن الإنسان لا يملك عند رؤيته إياه إلا أن يستشعر الألم وكأنه يشاركه الشعور نفسه، عندئذ يطلق عليه وصف الإنسان بحق. وكذلك عندما يرى الطفل في حالة مرح وسرور يتواثب هنا وهناك ثم يقفز لكي يعانق أمه، هذه الصورة كذلك من شأنها أن تثير في نفسك الإحساس بالبهجة. كذلك الأمر عندما يسقط الطائر على الأرض جريحاً يصيح مما به من ألم، وحوله صغاره تصيح معه، عند ذاك لا يملك الإنسان إلا أن يحس

بجرح الطائر وكأنه بين جنبيه. وهذه صورة يحسن بنا أن نتأملها في كلمات الشاعر نفسه، فقد صاغها صياغة شعرية موفقة إلى حد بعيد، يقول:

وإذا مـا سـقط الطيـر الجـريح وهو مَخْضُوب على الأرض طريحٌ

يضـرب الأرض بريش ويصـيح حـوله زُغْب من الطيـر تنوح

وتلمَّـسْت بجنبـيك الجـروح فـبـحق أنت إنسـان وروح

هذه الصور الجزئية تحمل من غير شك معنى المشاركة الوجدانية بين الشاعر وغيره من عناصر الحياة التي تحس وتعاني كالناس والطير. وهذه المشاركة الوجدانية هي بصفة أساسية خاصة إنسانية، وإن تفاوت الناس فيها فزادت بروزاً عند بعضهم وتضاءلت عند بعضهم حتى أوشكت أن تنعدم.

وهذه الصور وإن ارتبطت في مدلولها الإنساني بمواقف تبدو جزئية من واقع الحياة؛ أي بتجارب شعورية يمر بها الإنسان من حيث هو فرد، فإنها تؤدي في آخر الأمر، وبعملية تعميم لا بد منها، إلى صورة كلية للمعاناة الإنسانية. فكل فرد من الناس ينفعل، أو من شأنه أن ينفعل، بتلك الصور، وهنا يتمثل وجه التعميم. والفارق بين شاعرنا في هذه المرة وبينه في إبرازه المقومات الإنسانية على المستوى الجماعي هو أنه يبدأ هذه المرة من وقائع مفردة ومحددة وإن كانت تصلح في الوقت نفسه لأن تكون بصفة خاصة نوافذ تطل على معانٍ كلية أو تجريدية.

هذه الصور الجزئية إذن تكشف كذلك عن الجوهر الإنساني في الإنسان، وهي في الوقت نفسه، وعلى المستوى الفردي التي هي عليه، تعد المسلَّمة اللازمة لدى كل مَن شأنُهُم أن يصنعوا في الحياة نموذجاً سعيداً لبني الإنسان:

هذه النغمة تسمو في نفوس الأنبياء

وهي في المصلح تنساب حياةً في الدماء

وهي للخـيـر طريق وهي للحب نداء

لا سبيل لتحقيق سعادة البشر وخيرهم، وتوطيد معاني الحب والإخاء بينهم، إلا إذا تحقق للنفوس جوهرها الإنساني ذاك.

وإذا كان شاعرنا جماع يلح على تأكيد المعنى الإنساني للإنسان، كل إنسان، فإنه بذلك يؤكد مرة أخرى وبطريق غير مباشر وحدة الإنسانية، وهو عندئذ يلتقي مع نفسه فيما سبق أن أكده لنا من ضرورة وحدة الكفاح الإنساني على المستوى الجماعي. وفي هذا وذاك يرتد شاعرنا بوضوح إلى الأصل العام الأول الذي صدر عنه، وهو "وحدة الوجود السعيدة".

ولا يقتصر الأمر لدى شاعرنا في تصور هذه الوحدة السعيدة للكون وقد انعكست في وحدة سعيدة للإنسان على تحقُّقها في قطاع عرضي من الزمان؛ أي في جيل من الأجيال، بل يرجو الشاعر أن تتحقق هذه الوحدة، أو هذه السعادة، في القطاع الطولي للزمن كذلك؛ فهو لم يكن يشعر بنفسه أو بجيله بوصفه وحدة أو جزئية من الزمن منسلخة ومستقلة عن بقية الأجزاء، بل كان يشعر بالزمن كله؛ ماضيه وحاضره ومستقبله، في وحدة كلية وفي حركة واحدة دائبة. ويتمثل إحساسه بوحدة الزمن هذه بوضوح في قوله:

أنا من نفسي إلى غيري يمتد وجودي

كما يتضح ـ وإن كان الأمر هنا على المستوى الجماعي القومي لا على مستوى الإنسان الفرد ـ في قوله:

فيا وطن الأحرار حبك خالد	على الدهر يبدي مظهراً متجددا
أراد لك الماضون مجداً وإننا	لنحيا لتحيا خالداً وممجدا
وفي بعث ماضيك الحياة لأمة	ومن أنكر الماضي فقد أنكر الغدا

ففي هذا المثال وغيره يتضح لنا إحساس الشاعر بوحدة الزمن التي لا تنفصل عن وحدة الإنسان ولا عن وحدة الوجود.

* * *

وبعد فربما كانت هذه هي الصورة المتكاملة لعالم جماع الشعري كما قد ينتهي إليه تأمل إنسان لم يشأ أن يتأثر في تصوره لأبعاد هذا العالم بأي ظروف شخصية تتصل بالشاعر نفسه. ولهذا يمكن القول: إن هذا العالم الشعري كان من الممكن أن يكون أكثر تبلوراً ووضوحاً وعمقاً في الوقت نفسه لو أن الشاعر ذاته أفاد من ثقافته إفادة حقيقية، فما يزال الشعر الذي يضمه ديوانه الوحيد بعيداً عن أن يقدم الصورة الكاملة الحقيقية لعالم هذا الشاعر ومقدرته الشعرية. وكل من له إلف بالشعر يستطيع ـ مصداقاً لذلك ـ أن يدرك أن كثيراً من قصائد هذا الديوان مبتورة، سواء في آخره ـ وهو الغالب ـ أو في أي موضع آخر.

أما من حيث قدرة جماع على الصياغة الشعرية فإننا نستطيع أن نقرر في اطمئنان أنه لم يكن قد ارتبط معنوياً إلى حد بعيد بالنزعة الرومانتيكية؛ فإنه من حيث الصياغة لم يرتبط بمعجم الرومانتيكيين الشعري المألوف. ومع ذلك فينبغي أن نقرر أنه لم يستطع أن يخلق لنفسه معجماً شعرياً خاصاً ومنفرداً. ولعل إدراكه الشخصي لوقوفه بين الرومانتيكية والواقعية (يقرر الشاعر في مقدمته للديوان أنه لا يجرد الشعر من أجنحته، ولكنه يأبى

التحليق في أودية المجهول ومتاهات الأوهام) قد حال دون استغراقه شعرياً في معجم أحد الاتجاهين، والتزامه نوعاً من الحيدة بينهما إذا صح التعبير.

على أننا نستطيع الآن أن ندرك الخاصة الجوهرية للغة هذا الشاعر ومنحاه في التعبير الشعري إذا نحن تذكرنا الصورة المجملة للبناء المعنوي لشعره. فالواقع أنها لغة يغلب عليها طابع التجريد حتى عند التعبير عن مواقف جزئية. وكان نتيجة ذلك أن فقدت هذه اللغة إلى حد كبير الطابع المميز الذي يتمثل عادة في بناء العبارة وتشكيل الصور الجزئية واستخدام الكلمات استخداماً رمزياً خاصاً؛ فنحن مع جماع نقرأ شعراً سلساً سهلاً خالياً من كل عناصر المفاجأة ومثيرات الدهشة. إننا ـ بعبارة أخيرة ـ نحس عندما نقرأ شعره كأننا نتعرفه للمرة الثانية، في حين أنه لم يسبق لنا قط أن قرأناه.

وربما حُسبت هذه الظاهرة ـ من وجهة نظر معينة ـ ميزة للشاعر؛ فاللغة في الفنون القولية هي في المحل الأول أداة توصيل، وتؤكد هذه الأداة نجاحها في مهمتها هذه بمقدار ما يتمثل فيها من شفافية تنفذ الروح من خلالها إلى الموضوع الشعري، وملامسة ينزلق عليها التفكير في يسرٍ وارتياح.

بين رؤية العالم ووعي الذات

قراءة في شعر عبد الله الفيصل

(١)

لا بد أن نعرف منذ البداية أن مصطلح "رؤية العالم" Weltanschauung مصطلح نشأ في إطار الفكر الألماني وأصبح شائعاً منذ "هايدجر" في الربع الثاني من القرن العشرين، ولكنه لم يصبح معروفاً في النقد الأدبي العربي إلا في الربع الأخير من هذا القرن. والمقصود بهذا المصطلح هو كيف يدرك المرء عالمه الذي يعيش فيه، أو العالم إجمالاً. وقد صرنا منذئذ نطرح السؤال عن رؤية الشاعر أو الأديب أو الفنان بعامة عندما نريد أن نتحدث عن إنجازه. وهو سؤال لم يطرحه أسلافنا المباشرون فضلاً عن أسلافنا القدامى. وبالقدر نفسه لم يعرفه المبدعون من هؤلاء الأسلاف وأولئك. ولكن ليس معنى هذا أنه يمتنع طرح هذا السؤال عليهم؛ فما من شاعر أو أديب أو فنان، في أي مجتمع وأي عصر، إلا له رؤية للعالم على نحو أو آخر.

من هنا سنسمح لأنفسنا بالنظر في رؤية العالم لدى الشاعر عبد الله الفيصل على نحو ما تتراءى لنا من خلال عمله الشعري.

والواقع أن لشاعرنا قصيدة بعنوان "منطق الحق" في ديوانه "حديث قلب" (ص٣١)، يطرح علينا من خلالها رؤية للواقع البائس للعالم الذي نعيش فيه، فيها إدانة لهذا العالم، واتهام له بالجهالة والظلم والعدوان، وفقدان الضمير، وتكريس الإثم، وتأريث العداوة، وقتل الروح، وتراجع القيم الإنسانية؛ قيم العدالة والإخاء والمساواة والحب والأمن والأمان. ذلك أن هذا العالم فقد نعمة العقل وتنكر لأحكامه، فغرق في الشرور والآثام، وصار لا مخرج له من أزمته إلا أن يصيب قادة الشر فيه الخسران على الرغم مما توافر لديهم من الأسلحة،

وأن يعرفوا أن السلام هو الحقيقة الإنسانية التي لا بديل لها، والتي ينتهي إليها سعي الناس، لينعموا بالحياة في كنفها.

تبدأ القصيدة بالحديث عن عصرنا الذي نزعم أنه عصر التنوير، والذي يرفع فيه الإنسان منارة العقل ليهتدي بها، فإذا هو ـ على النقيض ـ عصر الظلام والجهالة، الذي يكرس الصراعات الدموية، ويجعل للغة الحرب والسلاح السيادة. إنه العصر الذي يخرج من مأساة ليدخل في مأساة أشد وأنكى:

أي عصر للنور لا نور فيه	غير ما بان من قراع السلاحِ
أي عصر هذا الذي يتبارى	فيه حز الظبا بطعن الرماح
تشرق الشمس فيه فوق المآسي	وتطل النجوم فوق الجراح

في عصرنا هذا ضربت الجهالة أطنابها، وسادت نوازع الشر في العالم على كل المستويات، وصار الإنسان فيه مسحوق البدن، مسحوق الروح. ولا تسأل عن الضمائر اليقظة؛ فهي عاجزة عن أن تقاوم هذا المد الشرير الساحق، ولا تسأل عن النفوس العالية؛ لأنها ـ فيما صارت إليه من الغفوة ـ لا تقدر على شيء:

قدُّ شطآنه الجهالة والشـ	ـر وسحق الأجساد والأرواح
الضمير اليقظان فيه جريح	والنفوس الكبار غير صواح

كل ما هو مشرق وجميل يتوارى في هذا العصر ليحل محله الخراب والدمار، وكل ما هو وديع ولطيف ومسالم يتراجع وينكمش تحت وطأة العنف والجبروت الذي استشرى:

خرِس العندليب فيه وراحت	تتغنى غربانه في البطاح
واستطالت أشواكه فتداعى	هلعاً دوحه الوديع الأقاحي

عصرنا هذا يقوم على مفارقة كبرى بالغة الدلالة على نمط الحياة التي يعيشها الناس، حيث تتوافر للبشر كل مقومات الاستنارة ومع ذلك فإنهم يتخبطون في الظلام، يعيشون في قلب النور ولكنهم يفتقرون إلى النور:

بشر نحن عائشون مع النور ولكننا بلا مصباح

ونحن ندرك من هذه المفارقة ـ كغيرها من كثير من المفارقات ـ كيف يطغى عنصر السلب على عنصر الإيجاب لكي يستبعده وينفيه، كيف يَزْحم الشر الخير ليخرجه من دائرة الفعل إلى فراغ الصمت، كيف يُغير كل ما هو قبيح على كل ما هو جميل فيحول دون أن يستمتع البشر بحياتهم استمتاعاً حقيقياً، كيف يكون نفي القيم الإنسانية أو غيابها هو ما يشكل الخاصية المميزة لمنظومة العلاقات التي تسود في هذا الزمان. وعلى هذا النحو

تتراءى الحياة في منظور الشاعر غارقة في السلب والغياب:

لا إخـــاء يـزهـو فنلثم خـــد	يه ولا قلب مـشـفـق مـسـمـاح
لا ربيع يخـضـوضل الحب فـيـه	بل عــــداء تـدمـى بـه كـل راح
أين من غـينا غـيـاهب جـهـل	كن بـالأمس مـــثل هـوج الـرياح
أين من عـصـرنا السـلامـة والأمـ	ـن وقــد بات مـصـــدر الأتراح
كلنا فـيـه نشـتكي غـيبـة الصف	ولـعــــذب عــيش قـــراح
كـلـنـا مــــدلج بـليـل بـهــيم	لكأنا نـسـيـر سـيـر الأضـاحي

وحين تفتقر الحياة إلى الإخاء والسماحة والحب والسلامة والأمن، ويغيب عنها الصفو والعيش القرير، فماذا تكون؟ وماذا نكون فيها سوى ظلمات نضرب فيها على غير هدى (لأننا ـ كما قال الشاعر ـ "بلا مصباح") إلى مصير مأسوي بشع؟

هذه المعاينة النافذة لمعالم القبح في هذا العصر، والمأساة التي تتحرك نحوها حياة البشر فيه، جعلت الشاعر يرفع عقيرته بالتغني بالقيم الإنسانية الغائبة، داعياً ـ وإن صدر هذا الدعاء بلغة التمني ـ إلى إحلالها في موقعها الطبيعي والضروري لحياة البشر، ونفي كل ما هو مضاد لها، ومضاد، بل معادٍ وقاتل، لتلك الحياة، حيث يتمنى الشاعر أن يتحول هذا الوجود المأساوي الكئيب المحزن ليصبح منبع الأفراح، وواحة تنعم في ظلالها الأرواح، لا يسمح فيه من الأعمال إلا بما هو خليق بالإنسان، وينتفي منه كل ما يمثل جريمة في حق الإنسان. إنه الوجود الذي يعلي من شأن منطق الحق، ويستوحي في أحكامه العدالة والرفق والأمن والكرامة:

ليت هـذا الوجـود يمسي ويغـدو	واحـــة للصـــفــــاء والأفـــراح
مــا تُحل الأخــلاق فـيــه مـبـاح	وسـجــال الآثام غـيــر مـبــاح
منطق الحق شـرعـة الكل فـيـه	لا احـتكام فـيـه لغـيـر السـمـاح
وحي أحكامــه العـــدالة والرفـ	ـق وأمن الإمـــســاء والإصـبــاح
ليت هـذا الـوجـود ينعم بـالعــقـ	ـل وبالمكرمـات خـضـر المناحي

هذا هو الوجه المشرق الذي يتمناه الشاعر لهذا العالم، حيث ينتفي منه الظلم والخوف والذلة والمهانة، والتفرقة بين الأبيض والأسود من الناس، وممالأة الكبير على الصغير بغير حق، والتفرقة العنصرية في أشكالها المختلفة:

لا أنـين المظلوم فــيــه شــجي	بـين خــــــوف وذلـة ونـواح
أو دمـوع الضـعـيف تُسكب هوناً	تحت أقــدام جــائـر سـفــاح

ليس للبيض فيه فضل على السو | د بغير الحجى وغير الصلاح
لا فروق في الحق بين صغير | وكبير من العتاة الوقاح
لا امتياز في العمق، في الحجم، في اللو | ن، إذا كن في نفوس صحاح

وواضح أن الشاعر إذ يتمنى تحقيق هذا الوجه المشرق يدرك ملامح الوجه البشع لعالمنا الراهن، حيث يكال فيه بمكيالين، ويمتهن فيه القوي الضعيف، ويستعبد فيه الأبيض الأسود بصورة مباشرة أو غير مباشرة، ويؤاخذ الصغير المتواضع بما لا يؤاخذ به الكبير المتجبر، وتدّعي فئات من الناس لنفسها على سائر الخلق.

ترى ماذا بوسع الشاعر أن يصنع وقد تكشف له وجه عالمنا القبيح؟ ماذا يملك هو وغيره من شعراء العالم إزاء كل ما يمارسه طغاة العالم من عدوان على إنسانية الإنسان؟

الشاعر كان، وسيظل دائماً، في مقدوره أن يصنع الكثير. إنه لا يملك السلاح الفتاك بالبشر الذي يملكه الآخرون، ولكنه يملك ما هو أقوى وأبلغ أثراً، يملك الكلمة، والكلمة أمانة ورسالة. ومن ثم توجَّه شاعرنا ـ مستشعراً مسؤوليته ـ بالنداء إلى شعراء العالم:

سادة الشعر، يا سلاف عبير الفكـ | ـر، يا نفح عَرفه الفواح
أنذروا قادة الشرور بخسر | رغم ما اكتظ بينهم من سلاح!
بلغوهم أن السلام هو الحق | وأفياؤه ظلال الفلاح!
علموهم حصافة القول والفعل | وقولوا لهم بصوت اللاحي!
أيها المشترون بالحرب نصراً | لذة النصر في العقول الصواحي

دور الشعراء إذن ـ كالقادة الرسل ـ أن ينذروا "قادة الشرور" بالخسار في نهاية المطاف، وبأن سلاحهم الفتاك لن يحميهم مدى الدهر؛ لأن العدوان والباطل لا يؤولان إلى أصل الوجود وأس الكون، وإنما يقوم الوجود على أساس من السلام والحق، "والسلام هو الحق" على حد قول الشاعر. ولكن السلام والحق لا ينفصلان ـ في الواقع، وفي منظور الشاعر ـ عن العقل الذي سبق أن تمنى للوجود أن ينعم به "ليت هذا الوجود ينعم بالعقل". ومن هنا تشكل هذه البنية الثلاثية ـ العقل، والحق، والسلام ـ ركائز الرسالة التي يحملها شاعرنا إلى العالم.

والواقع أن شاعرنا شديد الإيمان بقيمة السلام الذي يؤازره العقل ويقوم على الحق. ولكن السلام في هذا العالم قد صار لا يتحقق بمجرد الإرادة العاقلة، بل من خلال دحر كل أشكال الظلم والبغي التي تقض مضاجع الناس وتحرمهم الأمن والأمان. بعبارة أخرى: لا بد من "مصرع البغي" حتى تلوح في أفق العالم "تباشير السلام".

في قصيدة بعنوان "درب النصر"، من ديوان "حديث قلب"، يتحدث فيها الشاعر عن انتصار العرب في حرب سيناء (١٩٧٣م)، يهيب الشاعر بمن يسميهم في مستهل القصيدة ليوث الحرب ورجال الحلم (العقل) أن يصرعوا البغي من أجل أن يحل السلام:

يا ليـوث الحـرب في يوم الوغى ورجـال الحلم إن حل السـلامْ

أبشـروا بالنصـر من رب الورى مـا بقـيـتم في التحـام ووئام

....

إن درب النصر بالإيمان مشروط المصير

ومنال العـز بالإقـدام دانٍ ويسـيـر

فاحملوا من لهب الإيمان أقباساً تنير

واصنعوا من مصرع البغي تباشير السلام

(ص٤١)

وهذا ما تحقق على أرض الواقع في سيناء؛ حيث انتصرت إرادة السلام على أشلاء البغي والبغاة، وهذا ما يهيب الشاعر بالتاريخ أن يسجله:

أيهـا التـاريخ سـجِّل أننا قـد ثأرنا لِعُـلا أمسٍ حطيم

ورددنا الشـر عن طغـيـانه وسـحـقنا البـغي الأثيم

نحن للحق جنود، نصّـرنا أبد الدهر على الحق مقـيم

(ص ٤٣، ٤٤)

ومن كل هذا يتضح لنا أن رؤية الشاعر للعالم في كليته لا تنفصل عن رؤيته للواقع الذي تعيشه أمته، حيث ما زالت أجزاء من الأرض العربية تحت نيران البغي الآثم، وفي مقدمتها "القدس". وإذا كان أعداء الحق العربي قد سلبوا تلك الأرض ظلماً وعدواناً، وإذا كانوا قد طغوا ما شاء لهم الطغيان، فإن الشاعر في قصيدته المسماة "قل للفدائيين" يبدو لنا كما لو كان قد تنبأ بما يجري في أرض الواقع اليوم من تصدي الفدائيين لأولئك الطغاة بالسلاح لا بالخطب والكلمات من أجل أن يستخلصوا الحق السليب، وكأنه يشد على أيديهم إذ يقول:

قل للفـدائيين قـد آذنت شمس العدا بعد الفدا بالغيابْ

وبان فـجـر الأمل المشـتـهى زاهي الرؤى تشرق فيه الرغاب

وليلنا بعـد اشـتـداد الدجى ينفض عن برديه ثقل الضباب

وأصـبح المدفع مـرسـالنا للظالم البـاغي وليس الخطاب

ثم هو يوجه الحديث بعد ذلك إلى مدينة القدس، وكيف أن الفدائيين أقسموا أن يثأروا لها ولكل الدماء الزكية التي سفكت في ساحتها، مؤكداً أن الأمل في النصر النهائي ما زال حياً، وأنه يجيء مع ضوء الفجر بعد ليل طالت عتمته:

يا قدس، يا مهد السلام، انتهى	عهد الملمات وذاك الرياء
وجاء عهد الصدق، عهد الفدا	يحل فجراً زاخراً بالعطاء
إن الفدائيين بعد الذي	عانيت من شتى صنوف البلاء
قد أقسموا أن يثأروا للعلا	للطهر مسفوحاً، لزاكي الدماء
....	....
ليل الأسى ولّى بلا رجعة	فاستقبلي يا قدس فجر الضياء

(٢)

وحين نصل إلى هذا المدى في رؤية الشاعر للعالم وللواقع المرير الذي يتمثل في بقعة عزيزة من وطننا، يأتي السؤال عن رؤيته لنا: من نحن؟ ثم عن رؤيته لنفسه: من هو؟ ذلك بأن الشاعر الحقيقي هو أكثر الناس وعياً بذاته وبمن ينتمي إليهم.

وفي هذا الإطار يؤكد الشاعر انتماءه العربي والإسلامي، واعتزازه بهذا الانتماء:

نحن، من نحن؟ هداة قادة	ربنا الله وهادينا النبي
لغة الضاد نَمَت أعراقنا	وروتنا بالدم المنتخَب
نحن في المشرق والمغرب من	سطرت أمجادهم بالذهب
ملؤوا الآفاق عدلاً وهدى	بكتاب الله خير الكتب

وهو إذ يتحدث في هذا السياق إلى أبناء المغرب الأقصى يلح على تأكيد عروبتهم؛ فهم وأبناء المشرق العربي إخوة:

لكمو نحن كما أنتم لنا	إخوة، أبناء أم وأب
نفتدي بالروح ما يكربكم	مثل ما تفدوننا في الكُرب

وهو يناديهم بأصولهم الضاربة في أعماق التاريخ، في رافدي العروبة؛ قحطان وعدنان:

يا سراة المجد في مغربنا	وبناة العز من كل أبِ
فخر قحطان وعدنان بكم	يتجلى في المحيا اليعربي
وبنوكم وبنو أبنائكم	عرب من عرب من عرب

هذه هي رؤية الشاعر لنا؛ لمقوماتنا وأصولنا المشتركة، وشعره ينضح في عمومه بثقته الكبيرة في قدراتنا. ترى كيف كانت رؤيته لنفسه؟

نحن نعرف أن الشاعر جعل من عبارة "وحي الحرمان" عنواناً لأحد دواوينه، بما يشي بأن كل ما اشتمل عليه الديوان إنما أنتجته مشاعر الحرمان التي عاشها. وأكثر من هذا أننا نجد الشاعر في مقدمته لديوانه يبدأ بأن يطرح على نفسه السؤال: هل أنا محروم حقاً؟ وإذا كان يرى أن الحرمان "مرادف للشقاء أو بداية له أو هو دليل عليه" (ص١٧) فإنه يجعل الحرمان نقيضاً لما نسميه السعادة، فإذا فقد المرء الإحساس بالسعادة فهو محروم. وبهذا المعنى يشرح الشاعر نفسه، ويفسر معنى حرمانه.

والشاعر حر في أن يفهم نفسه كما يريد، وأن يختار كما يشاء اللافتة الدالة عليه، ولكنه يريدنا أن نقره على ما يريد عندما يختار للديوان ذلك العنوان. وإذا أخذنا بالتحليل "السيميولوجي" للنصوص كان علينا أن نصدقه، حيث يدعونا هذا التحليل إلى الوقوف على عنوان الكتاب بوصفه عتبة من العتبات المفضية إلى النص والمتعلقة به، والعنوان د صريح لا يحتمل التأويل. ومع كل هذا فنادراً ما انساق النقاد وراء ما يقوله الشعراء عن أنفسهم، بل لعلهم يفكرون عندئذ في معكوس ما أراد لهم الشعراء أن يعتقدوه. على أنني لن أذهب هنا إلى هذا المدى، وإنما أود أن أقول: إنني أنظر في جملة من قصائد شعرية تنتمي بالضرورة إلى شاعر ولكنها لا تعبر عن حياة هذا الشاعر كلها، بل تعبر ـ كما وصف طه حسين ذات يوم قصائد المتنبي (انظر: مع المتنبي، ص٢٧٩) ـ عن لحظات في حياة هذا الشاعر. وعندما أتأمل في هذه القصائد أجد أنها موزعة توزيعاً يكاد يكون عادلاً بين شعورين متضادين، تستطيع أن تقول: إنهما السعادة والشقاء، أو التحقق والحرمان، أو النجاح والإحباط، أو الانتصار والهزيمة، أو ما شابه من هذه الثنائيات المتضادة. وعلى هذا الأساس فإنني أتردد كثيراً في أن أرى خلال هذا الشعر أو وراءه شاعراً محروماً على طول المدى، ولكنني أرى شاعراً يلعب لعبة الحب ممعناً فيها. ولكل لعبة شروطها ونتيجتها؛ تكسب في مرة وتخسر في أخرى، وقد تخسر في مرات عدة ثم تكسب في مرة فإذا الكسب يعادل كل تلك الخسائر وقد يزيد عليها. وبهذا ينطق ما بين أيدينا من قصائد الشاعر. وليقرأ من شاء آخر قصيدة في ديوان "وحي الحرمان" ليعرف منها أن الدهر ـ مهما بخل وعاند ـ يسمح أحياناً بتحقيق الأماني. واقرأ إن شئت معي قصيدته في هذا الديوان نفسه التي يعارض فيها أمير الشعراء أحمد شوقي، والتي تحمل عنوان "روضة الهدى"، لترى أن ما يسمح به الدهر الشحيح أحياناً قد يعوض أقصى وأقسى عذابات

الحياة. تقول القصيدة (ص٧٩):

قد ساءلتْ: من أنت؟ قلت: أنا الذي	قضّيت عمري مدنفاً أهواكِ
وأطعت عيني في الغرام وخافقي	أقضي الليالي السود في نجواك

و"الليالي السود" هنا كناية عن العذابات التي يعانيها الإنسان عندما يخلو إلى نفسه في هدأة الليل وتحت جنح ظلامه. ماذا تراه عندئذ يصنع؟

أرنو إليكِ ـ على بعادك ـ مثلما	يرنو الحزين لساطع الأفلاك
وأبث للنجم المسهد لوعتي	يا ليتني ـ بعد النوى ـ ألقاك

هذا ما كان، أما الآن وقد سمح الدهر باللقاء وحقق للشاعر أمنيته فتأتي لحظة الاعتراف:

ما كنت أومن بالعيون وفعلها	حتى دهتني في الهوى عيناك
الحسن قد ولاك حقاً عرشه	فتحكمي في قلب من يهواك
قلبي كما تبغين، إلف صبابة	قد ملَّ كل خريدة إلاك
بالله يا أملي الحبيب ترفقي	إني وربك في الهوى مضناك

وأمام هذا الاعتراف الذي توج تلك المحبوبة على عرش الحسن ("والغواني يغرُّهن الثناء" كما قال شوقي) هل كان منها إقبال؟ هل كانت استجابة؟ المشهد الذي تصوره القصيدة في نهايتها يذكرنا بما نعرفه في المسرح أحياناً وفي كثير من أنماط القصص الشعبي باسم "النهاية السعيدة". في الأجزاء الأولى من القصيدة كان المحب هو المتكلم عن نفسه، أما في الأبيات الثلاثة الأخيرة الممثلة لنهاية القصيدة فإن المحبوبة تصبح في مركز المشهد، وصاحبة الفعل في البيتين الأول والثاني منها، ثم يأتي البيت الثالث والأخير ليجمع بين المحب والحبيبة في وحدة سعيدة:

فرنتْ إليَّ وقد تألق لحظها	أفديه من لحظ رنا فتاك
ونضت عن الوجه الوسيم وتمتمت	يا روحه الظمأى عليَّ رواك
وتعانق الروحان في روض الهوى	فثملت حتى غبت عن إدراكي

(ص٧٩/٨١)

وهكذا، من خلال هذا العناق الروحي تزول كل آثار الضياع والمعاناة والعذاب أو الحرمان إن شئت، التي كانت قد استبدت بالمحب، لينتعش الحب في قلبه، إذ هو يجني ـ في آخر المطاف ـ ثمرته الحلوة.

وكما أنني لم آخذ برؤية الشاعر لنفسه على أنه نموذج الإنسان المحروم فإنني أرى ـ من خلال شعره كذلك ـ أن "الغربة" هي التي تشكل الخلفية الحقيقية لمعاناته؛ وذلك لأن الغربة

لا تتعلق فحسب بتجارب الحب المحبطة وما يصحبها من معاناة، بل تتعلق كذلك بجملة العلاقات التي تربط بين المرء وغيره من الناس، فضلاً عن الأهل والأقرباء والأصدقاء. وبعبارة موجزة أقول: إن غربة الذات أفدح أثراً في حياة المرء من أي إخفاق في تجربة عابرة. الإخفاق في تجربة حب قد تعوضه تجربة حب أخرى ناجحة فتذهب بكل آثاره السلبية، أما الغربة فالخلاص منها عسير، وخصوصاً غربة الذات في موطنها.

وفي ديوان "حديث قلب" قصيدة تحمل عنواناً مباشراً هو "غربة الروح" (ص٥٥) يستهلها الشاعر بالإفصاح عن نوع غربته وعن أشكال تجسدها:

غربتي غربة المشاعر والرو	ح وإن عشت بين أهلي وصحبي
أبداً أنشد الهناء فألقى	حيثما رحت شِقوة الحس جنبي
أزرع الود والحنان وأسقي	واحة الحب من روافد قلبي
فأرى الشك والجحود وألقى	ناتئات الأشواك تملأ دربي

إنها غربة الذات في موطنها وبين أهلها وصحابها، وهي ـ كما نوهنا ـ أقسى أنواع الغربة. هذه الذات التي تريد أن تنال حقها أو حظها من جمال الوجود، والتي تبذل من نفسها في سبيل تحقيق ذلك ما تطيق، هذه الذات التي تسعى لتوطيد أواصر المحبة مع الآخرين لا تجد من هؤلاء الآخرين إلا الجحود والإنكار. وأنكى ما يؤلم الذات أن يجحد الناس سعيها، وأن ينكروا حقها، وبخاصة حين يأتي هذا الجحد وهذا الإنكار من لدن الأهل والأصدقاء.

ثم تأتي في القصيدة بعد هذه المقدمة فقرة من ثمانية أبيات هي بمثابة تفصيل لما أجملته المقدمة، تعقبها فقرة من ثمانية أبيات كذلك يبث فيها الشاعر آلامه وأحزانه في زمان تحكمه الأهواء الطائشة:

وتكاد الأحزان تطوي ضلوعي	وأنين الأشعار يروي نُواحي
وغزتني الآلام حتى براني	زمن مثقل بهوج الرياح

وهو الزمن الذي سبق أن عرفنا ملامحه ومقوماته في منظور الشاعر، وكأن الشاعر لا يستشعر غربته بين أهله وصحابه فحسب، بل يرى ذاته غريبة كذلك في إطار هذا العالم. وهو لذلك يجد نفسه مضطراً لأن يزهد في صحبة الناس وفيما يأخذون من صخب، مؤثراً التوحد مع ذاته وضميره الخاص:

أنا أحيا في البعد عن صخب النـ	ـاس لأبقى في صحوتي معْ ضميري
لِي صمتي وآهتي وسكوني	ولكم كل متعة وحبور

ومرة أخرى إذا نحن نظرنا في الديوان الذي يحمل عنوان "وحي الحرمان" استوقفتنا فيه قصيدة بعنوان "أين مني؟" (ص٨٢)، ففيها يرد الكلام عن أحزان الغربة التي تؤرق نفس الشاعر من خلال التماهي بينه وبين الطائر الذي فقد موطنه وفقد معه أليفه. وهذا التماهي منزع فني تتأكد من خلاله حميمية المشاعر وصدقها. ولأنه يمثل ـ في قراءتنا ـ ظاهرة بارزة لدى شاعرنا فسوف نفرد له مساحة مناسبة من الكلام هنا. أما الآن فلننظر كيف تم هذا التماهي:

يا طير هيجت آلامي وأشجاني بما تغنيه من ألحان ولهان
بي مثل ما بك من أحزان مغترب فالكل منا وحيد ما له ثان
بعثت شكواي ألحاناً مرتلة وأنت شكواك ترجيع لألحاني
تشكو فراق رفيق كنت تألفه أما أنا فشكاتي بُعد أوطاني

أحزان الغربة هي إذن العنصر المشترك بين الإنسان (الشاعر) والطائر (الوديع)؛ ذلك أن كلاً منهما يعيش الوحدة ولا يجد لنفسه أنيساً أو متنفساً إلا من خلال ما يبثه من شكوى: الطائر يشكو فراق الإلف، والشاعر يشكو غربة المكان. غير أن المكان عند الشاعر غير مقصود لذاته، ولكنه مرتهن بالعنصر البشري الذي استكمل به المكان جماله. ولذا يتساءل الشاعر:

أين المصيف وأيام به سلفت؟ وأين يا طير أحبابي وخلاني؟
....
وأين مني (...)؟ أين مجلسنا في ظلمة الليل أرعاها وترعاني؟
وأين ـ لا أين ـ ساعات مفضلة كانت ـ بما راح فيها ـ خير أزماني؟
أيام كنا وذاك الروض يجمعنا جمع الأزاهر في باحات نيسان

المكان ارتبط إذن بالزمان، وهما معاً صنعا الإطار الذي اكتسب الأهمية من خلال العنصر الإنساني الذي اشتمل هذا الإطار عليه.

ومرة أخرى تطالعنا في هذا الديوان نفسه قصيدة عنوانها "يا ناعس الطرف" (ص١٣٥) يعارض فيها شاعرنا "نونية" شوقي كذلك، وهي القصيدة التي قالها شوقي في غربته عندما نفي إلى إسبانيا. وهذا العنوان حري أن يذكرنا بقول شوقي كذلك في "نهج البردة": يا ناعس الطرف لا ذقت الهوى أبداً!... لكن هذا لا أهمية له من جهة أن قصيدتنا النونية هنا تستهل بهذه العبارة:

يا ناعس الطرف قد فازت أعادينا ... واستبشروا بمناهم في تجافينا
وكف بنا كؤوس الصفو ساكبها ... وعاد بالشجو والأحزان يسقينا
وودعتنا أماني الوصل مسرعة ... حتى غدونا بمنأى عن أمانينا
واستسلمت لظلام اليأس أنفسنا ... إلا العلالات من ذكرى تلاقينا
وكان بالأمس شادي الورق يطربنا ... لكنه إذ يغني اليوم يشجينا

فهذا الاستهلال قد أخفى عنا - في البداية وإلى حين - ما هنالك من تماهٍ بين الشاعر والطائر على نحو ما برز في قصيدة شوقي منذ اللحظة الأولى (يا نائح الطلح أشباه عوادينا)، وفي قصيدة شاعرنا كذلك المسماة "أين مني؟". لقد أخفى النداء هنا (يا ناعس الطرف) النداء القديم (يا نائح الطلح)، لكن البنية النحوية المشتركة بين النداءين، بالإضافة إلى الاشتراك بين القصيدتين في الوزن والقافية، يجعلنا نستعيد غربة شوقي لكي نقرأ في ضوئها غربة شاعرنا. إن شكوى الغربة إلى ناعس الطرف أو إلى نائح الطلح سواء. وإذا كان الطلح قد غاب وراء ناعس الطرف فإن "شادي الورق" في البيت الخامس يبرز في المشهد شاكياً مصابه وعذاباته. والمؤكد أن ناعس الطرف (المنادى هنا) ليس هو نائح الطلح (المنادى هناك)، لكن النداءين معاً، شأنهما شأن القصيدتين، تستبطنان شعور الغربة.

ولقد نوهت منذ قليل بعلاقة التماهي بين الشاعر والطائر، حيث تلوذ الذات بما يجانسها وتتوحد معه، ليكون في هذا عزاء لها عن وحدتها أو شعورها بالغربة. والواقع أن هذا النهج يغري الشعراء بل الفنانين عموماً؛ لأنه يتيح مساحة للإفضاء والبوح عن طريق الإيحاء لا التصريح. وشاعرنا ينهج هذا النهج في بعض قصائده باقتدار. وللأهمية المعنوية والفنية لهذا النهج أسمح لنفسي أن أضيف إلى حالة التماهي السابقة حالتين أخريين أو أكثر يتكشف من خلالها بعض محاولات الذات استبطان ذلتها والوعي بها.

في الحالة الأولى نقف على تماهي ذات الشاعر مع الليل في ديوانه "حديث قلب" (ص١٢٣):

أنا والليل ساهران حيارى ... شفّنا السهد واحتوانا الوجومُ
والسكون الرهيب يطوي رؤانا ... بظلام يطوف حيث نهيم
كلنا شارد الخطى غير أني ... مثخن بالجراح وهو سليم
هو يرعى النجوم أنى تبدت ... وأنا أطبقت عليَّ الهموم

إن الذات والليل هنا يتماهيان في أشياء كثيرة: السهر والحيرة والسهد والوجوم والسكون والظلام وشرود الخطى، وكل ذلك يؤكد الألفة بينهما، ولكن الأهم هو أنه يكشف

ضمناً كيف أن الذات مسكونة بتلك المشاعر الأليمة. على أنه إذا كان التماهي يعني التطابق في كل شيء بين الطرفين فإن الذات والليل يعودان فيفترقان في الأثر الذي يتركه وقع الأشياء عليهما: الذات تصبح مثخنة بالجراح والليل يظل سليم البدن، والذات أطبقت عليها الهموم في حين راح الليل يرعى النجوم. ومن خلال هذا التماهي، أو هذا الاتفاق والاختلاف، تتأكد معاني الضياع والغربة التي عهدناها لدى الشاعر.

وكما تتماهى الذات مع الطير والليل فإنها تتماهى كذلك مع الكائنات الطبيعية. انظر في القصيدة نفسها كيف تتماهى الذات مع الزهور (ص١٢٤):

وحشتي وحشة الزهور عداها	ريِّق الطل واحتواها السمومُ
فتعرَّت من الطيوب وأمست	ذابلات الأغصان وهي هشيم

قد يقول قائل هنا: إن الأمر لا يعدو "تشبيه" وحشة الذات بوحشة الزهور، وقد يتسامح ويقول: إنه "تمثيل" وحشة الذات بالحالة التي تصير إليها الزهور حين يصيبها الجفاف وتحيط بها ريح السموم... إلخ. لكن هذا في الواقع من شأنه أن يسقط العلاقة التي ربطت في هذين البيتين ربطاً حميماً بين الذات والزهور، حتى لقد بدت لنا الذات من ورائها هزيلة وناحلة تشكو العري والذبول. إن الذات إذ تتماهى هنا مع الزهور، لا تكشف لنا فحسب عن مكنون مشاعرها، بل تكشف كذلك عن وعيها بالكائنات المختلفة التي تحيط بها في هذا الكون الفسيح.

ومن أجل هذا ـ وعلى غير المعهود لدى الشعراء ـ نجد شاعرنا حفياً بالليل مؤتنساً به ومدافعاً عنه كما لو كان ـ مثله ـ كائناً حياً جديراً بالتعاطف معه (ص١٢٤):

أيها الليل يا أليف سهادي	يا نديمي إذا جفاني النديم
يا أنيسي في وحدتي وعذابي	يا صديقاً على الوفاء يدوم
مخطئ من يقول عنك مَقيت	كاذب من يقول عنك بهيم

ثم يقدم الشاعر في خمسة أبيات أخرى "مسوغات" هذا الدفاع؛ لكي ينهي القصيدة بهذا النداء:

أيها الليل يا نجي حنيني	أنت أحلى ما أرتجي وأروم
فالصفاء الذي حملتَ أنيس	والسكون الذي بعثت رحيم

وأنتقل الآن إلى حالة أخرى يتم فيها التماهي في شيء من الخفاء وبصورة ضمنية، فيتحقق من ذلك جمال في الأداء يبلغ به الشعر ذروة تحققه، وأقصد بهذا تلك الأبيات الخمسة التي وردت في ديوان "حديث قلب" في قصيدة بعنوان "شعر حبيبي" (ص١١٣)،

يستهلها الشاعر بقوله:

شعر حبيبي مرسل خلفَهُ ... غلالة تسبي عيون الورى

أما الأبيات الخمسة فهي:

قال حبيبي للصَّبا مرة ... هيا انشقي من شعري العنبرا

فهبت الأنسام ملتاعة ... تلفح منه ما اختفى وانبرى

ولم تدعْ منه ولا خصلة ... إلا وعلّتها هياماً برى

تشبعه ضماً ولثماً فلم ... تتركه إلا بعد أن بُعثرا

كأنها الصادي رأى منهلاً ... فعب منه كلَّ قطر جرى

وسنكون من أشد الناس براءة أو سذاجة إن شئت إذا نحن صدقنا أن الأنسام صنعت كل ذلك في شعر تلك المحبوبة. والذي نفهمه هنا ونطمئن إليه هو أن الذات تماهت تماهياً سرياً وضمنياً مع النسمات، فإذا هي تسند كل ما قامت به من فعل إلى هذه النسمات. وبعبارة أخرى تماهت الذات مع النسمات، ذلك العنصر الطبيعي، واتخذت منها قناعاً لرغباتها. وقديماً تحدث عالم النفس "فرويد" عن "الإسقاط" وعن "اللاشعور" الذي يتحاشى أن يستخدم في التعبير عن نفسه ما من شأنه أن يصطدم بالأعراف وبالقيم الاجتماعية السائدة. وإذن فلا بأس بأن تمسك النسمات (اللهيفة!) بخصلات شعر المحبوبة وتشبعها ضماً ولثماً ثم لا تتركها إلا وقد بعثرت وفقدت نظامها. وهذا هو جوهر الشعر الصحيح: أن يقول شيئاً ويضمر شيئاً آخر.

(٣)

والواقع أن الذات الشعرية تصطنع حيلاً كثيرة من حيل التخفي والإفصاح معاً وفي الوقت نفسه، فهي "تؤنسن" الطبيعة حيناً، و"تموضع" ذاتها في غيرها؛ أي تجعل من ذاتها "آخر" تتحرك نحوه وتتجه بالحديث إليه، حيناً آخر. وهي حيل فنية بالغة الرهافة يتحقق بها الشعر في مستوياته العليا، وخصوصاً إذا جاء اصطناع هذه الحيل عفوياً ولم يكن نتيجة تكلف. والواقع أن شاعرنا يحسن استخدام هذه الحيل التي تضفي على الشعر نوعاً مما أحب أن أسميه "الغموض الكاشف".

ومن قبيل أنسنة الطبيعة ما نعاينه في قصيدة "لست أدري" حين نقف على الأبيات الخمسة الأخيرة منها (ص٨٤):

أنت أغلى من الحياة وأحلى ... من نشيد الصفاء في ميلادي

أنت نفح الطيوب يملأ دنيا ... ي ويبقى أريجه في امتداد

فـالتـقت نظرة العـيـون الهـيـامى	واحـتـفـى الدوح بالهــزار الشـادي
واســتـــراح الفــؤاد بعــد عنـاء	واخـتــفـت آهـة الأسـى والبــعــاد
وانتــشــينا بعــد النوى والتنائي	نشــوة الروض أمطرته الغــوادي

فالبيتان الأولان خطاب من الذات إلى "آخر" يقول السياق إنه المحبوبة، والأبيات الثلاثة الأخيرة هي بمثابة الاستجابة لذلك الخطاب (انظر إلى الفاء التي سبقت الفعل في قوله: فالتقت). وفي البيت الأول منها يستوقفنا هذا الخبر الذي يقول: "واحتفى الدوح بالهزار الشادي"، والفعل "احتفى" معطوف على الفعل الذي يستهل به البيت (التقت). وهكذا أصبح المشهد أمامنا كما يصوره هذا البيت يتمثل على النحو الآتي: الذات الشعرية المتكلمة (المحب) تلتقي من خلال النظر مع الذات المحبوبة في جانب من المشهد، وفي جانب آخر يحتفي الدوح بالطائر المغرد الذي يحط عليه. والآن ما العلاقة بين هذين الجانبين من المشهد؟ ما العلاقة بين المحب والمحبوب في جانب، والطائر والدوح في جانب آخر؟ الواقع أن الطائر يجسد دور المحب حين يلوذ بالدوحة يتفيأ ظلالها فيغني لها أعذب الألحان، وأن الدوحة تجسد دور المحبوب إذ تحتفي به وتنصت إليه. وعندئذ تبدو الدوحة والطائر المغرد وقد تخلصا من صفاتهما الطبيعية واكتسبا الصفات الإنسانية. غير أن هذا التحول ليس مهماً في ذاته، ولكن أهميته تأتي من التماهي مرة في هذا السياق بين الذات الشعرية (الذات المحبة) والطائر من جهة، وبين المخاطبة المحبوبة والدوح من جهة أخرى. فإذا رأينا الدوح حفياً بالهزار أدركنا أن المحبوب كان في ذلك السياق حفياً كذلك بالذات المحبة. ودون أن أدخل هنا في تفصيل الشروح العلمية المتعلقة بالتحليل النفسي أكتفي الآن بلفت النظر إلى الدلالة الرمزية للشجرة وللطائر من منظور ذلك التحليل، ففي هذه الدلالة ما يدعم ما ذهبنا إليه من أنسنة الشاعر للطبيعة؛ للدوح والهزار على السواء.

ولا شك في أن حفاوة المحبوب بالذات المحبة هنا هو الذي أنتج راحة الفؤاد واختفاء الأسى على نحو ما يقول البيت الثاني، بل أكثر من هذا يمكننا أن نتساءل عن "الانتشاء" الذي يحدثنا به البيت الأخير، والذي يطابق انتشاء الروض حين يتهيأ له سحاب ممطر، هذا الانتشاء أليس كذلك نتيجة لفعل الحفاوة التي لقيتها الذات المحبة من الذات المحبوبة؟ ولك أن تفكر كذلك ـ إذا أنت رغبت في شيء من معطيات التحليل النفسي ـ في إمكانية التماهي بين الروض والذات المحبوبة من جهة، والسحاب المطر والذات المحبة من جهة أخرى، على أساس من دلالة كل من الروض (الأرض) والسحاب (الماء) الرمزية.

هذا فيما يتعلق بأنسنة الطبيعة، أما موضعة الذات فلها شواهد عند شاعرنا، نقف

منها هنا ـ لضيق الحيز ـ على قصيدته "كبرياء" (ص١٣٨).

في هذه القصيدة يصدر الخطاب عن الذات الشاعرة، ولكن إلى من يوجه هذا الخطاب؟ كنا قد ألفنا في قصائد أخرى أن يكون المخاطب هو المحبوب؛ لتعلق الأمر به بصورة مباشرة، ولكننا نتحرى هذا المخاطب فلا نجده، إذ تغيب سماته المميزة عن المخاطب في هذه القصيدة. وبعبارة أخرى أقول: إن العلامات الدالة على أنثوية المخاطب لا أثر لها، بل ربما كان النقيض هو الصحيح؛ أي أن المؤشرات الذكورية هي التي تنم عن هذا المخاطب. ترى أتكون الذات الشاعرة، صاحبة الخطاب، هي نفسها المخاطب؟ هذا ما لا مندوحة عنه. وفي هذا يتمثل ما أعنيه بموضعة الذات، حيث تجعل الذات من ذاتها موضوعاً تتجه إليه بالخطاب كما لو كان شخصاً آخر. وهكذا تصبح هذه الموضعة للذات حيلة فنية أخرى يتيحها الشعر للذات لكي تفضي من خلالها بذات نفسها. أما لماذا اللجوء في الشعر إلى هذه الحيلة فسؤال نجيب عنه بعد أن ننظر في القصيدة.

تبدأ القصيدة بهذين البيتين:

لا تشْكُ لي همَّ الهوى فالهوى ... داء وبعض الداء صعب الدواءْ

ولا تقُلْ لي كم لحت الرؤى ... عن درب محبوب يجيد الجفاء

وكلا البيتين يبدأ بصيغة نهي حاسمة: لا تشك! لا تقل! ولهذه الصيغة أهمية كبيرة سوف نبينها بعد قليل، ولكن المهم هنا هو أن ذكر المحبوب في البيت الثاني يؤكد أن هذا الخطاب موجه إلى ذات ذكورية.

وتبدأ الفقرة الثانية بهذين البيتين:

سلني عن الحب ولا تشْكُ لي ... واستبدل الآهات بالكبرياء

فالدمع إن تسفحه خلف المدى ... يجفوك، لا يجديك غير الشقاء

وفي البيت الأول منهما احتشدت صيغتان للأمر وصيغة للنهي شكلت في مجموعها خطاب الذات الشاعرة (حين نذكر الذات الشاعرة فإننا نقصد دائماً الذات التي تتكلم في القصيدة، سواء عن نفسها، أو إلى غيرها، أو عن غيرها)، ومضمون هذا النهي وذاك الأمر يؤكد ذكورية هذا الخطاب. والواقع أن هذا الأمر يصبح محسوماً نهائياً عندما نصل في الفقرة نفسها إلى قول الشاعر:

لا تشْكُ لي ظلم حبيب جفا ... ففي الجفا يختال دلّ الرضاء

ولا تقل خانك من لم تخن ... عهداً له، فالقول محض افتراء

فالذي عرفناه دائم الشكوى هو المحب حين يجفوه المحبوب، ومن ثم يتجه إليه خطاب

الذات الشاعرة أن يكف عن الشكوى؛ لأن هذه الجفوة مصطنعة، باطنها الرضاء ولكن في تدلل.

ثم تأتي الفقرة الأخيرة من القصيدة فيطالعنا في مستهلها هذان البيتان:

لا تشْكُ لي وانس الهوى إنه تضحية يرخص فيها العطاء
وارتحْ من الحب وأعبائه إن شئت عيشاً سائغاً كالغفاء

أول البيتين مبدوء بنهي والآخر مبدوء بأمر، وهما يمثلان - مع سائر الأبيات التي تحمل في القصيدة هذه الصيغة أو تلك - نوع الخطاب الصادر عن الذات الشاعرة، فهو خطاب يعلن ظاهره كما تعلن صيغته النحوية أنه موجه إلى "آخر" مخاطب؛ أي ليس إلى الذات نفسها، أو إلى "آخر" غائب. ولكننا لم نعرف - وقد قرأنا القصيدة في إمعان - كنه ذلك الآخر المخاطب؛ إذ المخاطب لا بد أن يكون له حضور عملي أو ملحوظ، وهذا ما خلت منه القصيدة. ولا يبقى بعد كل هذا إلا أن نعود لنؤكد أن الذات الشاعرة قد موضعت نفسها فصارت كأنها "آخر" يمكن توجيه الخطاب إليه، فهي تخاطب نفسها - في الواقع - إذ توجه الحديث إلى هذا الآخر.

ونعود الآن إلى السؤال: ما الذي يلجئ الذات الشاعرة إلى هذه الحيلة؟

في الكلمة التي صدر بها صلاح لبكي ديوان شاعرنا "وحي الحرمان" وردت عبارة يصنف فيها هذا الكاتب شاعرنا ضمن شعراء الرومانسية (ص١٢). ولا بأس على وجه العموم بهذا التصنيف، وإن كان الأمر يتطلب بعض التدقيق. ولكن ما علاقة هذا بسؤالنا؟

الواقع أن شعراء الرومانسية عودونا على أن يحدثونا عن أنفسهم بضمير المتكلم المفرد؛ أي الـ "أنا"، فهم يبثون كل مشاعرهم؛ كل مخاوفهم وطموحاتهم؛ كل آلامهم وآمالهم، من خلال ضمير المتكلم هذا، وعندئذ نلتقي بهم في القصيدة وجهاً لوجه. وفي وسعي أن أدلك على كثير من المواضع في قصائد شاعرنا التي تتحدث فيها الذات الشاعرة بضمير المتكلم. وفي هذه المواضع تكون الأفعال في الأغلب الأعم منسوبة إلى هذا الضمير، كما تتسم بالمباشرة والتقريرية. والغالب أن ينشأ عن هذا الأسلوب تأثير محدود لدى المتلقي، مهما يكن من تفجع الأنا. والسبب في هذا هو هذه المباشرة، والفن في جوهره مناورة ومداورة ومراوغة. إن تصريحاً مثل "قتلتني عيناها" إذا ورد على لسان ذات شاعر لن يكافئ في تأثيره السؤال الذي طرحته الذات يوماً ما: "فتكات لحظك أم سيوف أبيك؟".

قد يقال: إننا نتحدث هنا عما يعرف بالأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي. وصحيح أن صيغة السؤال هذه، شأنها شأن صيغتي الأمر والنهي اللتين وقفنا عليهما في القصيدة،

تنتمي إلى الأسلوب الإنشائي، ولكن المسألة أكبر من مجرد تصنيف أسلوبي شكلي؛ فالسؤال بطبيعته، شأنه شأن الأمر والنهي كذلك، يفترض تفاعلاً بين طرفين بالضرورة، في حين أن التقرير لا ينشئ بالضرورة هذا التفاعل. لذلك آثرت الذات الشاعرة قديماً أن تتوجه إلى "الآخر" (المحبوبة) بالسؤال: "فتكات لحظك...؟"؛ لأن صيغة السؤال أكثر فاعلية في هذا السياق، ومن ثم أكثر تأثيراً.

وعلى هذا الأساس نقول عوداً إلى قصيدتنا: إنه لما كان قد تبين لنا أن من وجهت إليه الذات الشاعرة أوامرها ونواهيها في جملة الأبيات التي أوردناها هو "آخر" ذكوري يتماهى مع هذه الذات، إذ لا احتمال لمخاطب آخر غيره، لما كان الأمر كذلك فقد تطلب هذا قيام الذات الشاعرة بهذه المناورة من أجل أن تتجنب البوح المباشر والمسطح، ولكي تحقق قدراً من الحيوية والإيحائية في المشهد. وأعني بالمناورة هنا موضعتها لذاتها؛ أي جعلها من ذاتها موضوعاً قابلاً لأن يخاطب، فهو يؤمر مرة، ويُنهى مرة، ويوجه إليها السؤال مرة، وهلم جراً.

وإذا كانت هذه المناورة تحقق ـ كما حققت هنا ـ مزية فنية على مستوى التأثير الجمالي للأداء الشعري فربما كانت دلالتها لا تقل عن ذلك أهمية. والدلالة التي لا نجد عناء في استنباطها الآن تتمثل في أن الذات إذ تموضع ذاتها فإنها تكون عندئذ قد تنبهت بالضرورة إلى هذه الذات تنبهاً خاصاً نستطيع معه أن نقول: إن الذات أخذت تعي ذاتها. والواقع أن هذا المستوى يجاوز مستوى البوح التلقائي المباشر، والفرق بينهما هو الفرق بين أن ننفعل بالحياة وأن نتأمل في هذا الانفعال. ولم يكن عبثاً أن تأتي الفقرة الأخيرة من قصيدتنا على النحو الآتي:

لا تشْكُ لي وانْسَ الهوى إنه	تضحية يرخص فيها العطاء
وارتح من الحب وأعبائه	إن شئت عيشاً سائغاً كالغفاء
فالحب لا يدرك أسراره	إلا صبور مغرق في الوفاء
أما الذي يشقيه داء الهوى	ولا يرى في الحب غير العياء
خير له ترك الهوى جانباً	فراحة العيش كعيش الإماء

فهذا الخطاب يعكس وعي الذات الشاعرة التي جاوزت مرحلة الانهماك في الأشياء وفي الحياة إلى التأمل فيها؛ مرحلة الانفعال بها إلى التفاعل معها، أو لنقل بلغتنا الاصطلاحية المعهودة: إنها الذات التي جاوزت مرحلة "الغنائية" لتدخل في مرحلة "الدرامية".

(٤)

والواقع أننا إذا تأملنا في ديواني "وحي الحرمان" و"حديث قلب"، وبخاصة في الأخير منهما، لن يكون من الصعب الوقوف على تلك القصائد الناحية نحو الدرامية؛ أي تلك التي تتحقق فيها الظاهرة التي عبر عنها ذات يوم الشاعر والكاتب المسرحي الألماني "برتولد برخت" بكلمة اشتقها لهذا الغرض هي كلمة gestus. ومن الصعب ترجمة هذا الاصطلاح في كلمة واحدة، لكنه يعبر عن لب "الدراما" وجوهرها، حيث تجسد الكلمة الفعل وتتماهى معه؛ أي تصبح الكلمة فعلاً والفعل كلمة. وعلى هذا الأساس يمكن التفريق بين ما هو غنائي وما هو درامي. والقصائد التي أشير إليها هنا هي تلك التي تبرز فيها، أو في أجزاء منها على الأصح، هذه الخاصية، حيث يتم التحول عن صوت الذات الغنائي الأحادي لتدخل الذات في تفاعل مع المخاطب الآخر أياً كان هذا الآخر.

ولأن هذه المسألة فرعية على وقوفنا على وعي الذات الشاعرة لذاتها فإنني أكتفي بأن أقف على مثل يتضح منه هذا الاختلاف.

لنقف قليلاً عند قصيدة "حطام الحب" من ديوان "حديث قلب" (ص١٧٨). منذ البداية يأتي إلينا صوت الذات الشاعرة منطلقاً من "أناها" اللصيق بها ليعلن عن جملة من المشاعر التي تعاني منها هذه الذات:

أنا في حيرتي أموت وأحيا	كل يوم، وأدمعي لي شهودُ
أنا بين الأمس المضيَّع واليو	م غرام عن الهناء بعيد
أسهر الليل كالنجوم براها الـ	حزن غماً، وهدَّها التسهيد

وتستمر هذه النغمة "الغنائية" الشاكية بعد ذلك بضعة أبيات حتى نقرأ:

كان ظني أن ألتقي الحب دوحاً	مخملياً يزينه التغريد
فإذا بالهشيم يملأ دربي	وجراح الأسى بقلبي تزيد
فتساءلت: من أنا؟ وتراءى	لي أمسي، وقال: ماذا تريد؟
قلت: أهوى الهوى وأعشق حسناً	زادُه الصدق والوفاء الفريد
قال: هذا وهم، فلا تستزده	ضَرَماً خاف نارَه الجلمود
فاسترح في ظلال حب حطيم	هدَّه الصبر واحتواه الجمود
لست إلا بقيا غرام هشيم	هو من عالم الهوى مطرود

وهنا يتحول الصوت المتفرد الشاكي، الذي يتمركز فيه "الأنا" على نحو ما تعلنه الأبيات الثلاثة الأولى، شيئاً فشيئاً ليدخل بنا إلى حوار درامي واضح. وهذا التحول يتم منذ

اللحظة التي تقف فيها الذات وقد انفصلت عن ذاتها (بعد معاناة طال مداها في الماضي) لتتأمل في هذه الذات وتتساءل عن حقيقتها: (من أنا؟)، وإذا بالماضي يتجسد (يتموضع) فيصبح كائناً حياً آخر يتجاوب مع الذات (التي هو في حقيقة الأمر تجسد لماضيها) في مشهد درامي:

أنا: من أنا؟

هو: ماذا تريد؟

أنا: أهوى الهوى...

هو: هذا وهم... فاسترح..! (إلخ)

ولست أظن أن الفرق بين درامية هذا المشهد وغنائية تلك الأبيات ما زال في حاجة إلى فضل بيان. وكل هذا يؤكد لنا أن رومانسية شاعرنا لم تكن على طول المدى رومانسية أحادية الرؤية وغنائية المنزع، بل كانت في رؤيته للعالم، وفي غربته المكانية والنفسية، وفي مواجهته لذاته وتأمله فيها ومساءلته إياها، وفي مواجهته للآخر ـ كانت في كل هذا نازعة إلى شيء غير يسير من الدرامية. ولا شك في أن هذا المنزع قد حقق للشعر بعداً جمالياً إضافياً بقدر ما كان مسعفاً للذات الشاعرة في أن تطرح علينا ـ نحن قراء هذا الشعر ـ رؤيتها للعالم ووعيها بذاتها.

العلامات تتكلم

قراءة لأزمنة الحب عند العشماوي

سعدت كثيراً عندما أتيح لي قراءة ديوان الدكتور محمد زكي العشماوي الذي يحمل عنوان "أزمنة في زمان"؛ وذلك لأن الرجل شاعر أصلاً حتى وإن لم يقل شعراً، فما بالنا وقد قال الشعر منذ صدر شبابه الباكر، وظل يقوله حتى بعد أن جاوز السبعين من عمره، مد الله في عمره! لقد كان اعتقادي ـ منذ اللحظة الأولى ـ أن قراءة هذا الديوان لا بد أن تشكل متعة ثرية إلى أبعد لكل من يقرؤه، سواء كانت له صلة بالشعر وبالنقد كذلك، أو كان مجرد قارئ محب للأدب بصفة عامة. إن هذا الديوان يؤدي رسالة الشعر إلى الإنسان القارئ الذي يتوسمه الشاعر في كل مكان وكل زمان.

ولأبدأ من البداية، فعندما تلقيت للمرة الأولى نسخة الديوان أخذت أتأمل الغلاف؛ لأن غلاف أي كتاب ليس عبثاً، وليس مجانباً. وقد كان أول شيء طالعته بطبيعة الحال هو عنوان الديوان: "أزمنة في زمان"، وكان لا بد أن يشغلني هذا العنوان: إلى أي شيء يرمي، وما دلالته؟ وذلك قبل أن أدخل إلى العمل نفسه. وعندما شرعت أتأمله كانت أول كلمة استوقفتني هي كلمة "أزمنة"؛ فالأزمنة قطع من الزمان، ثم كانت عبارة "في زمان" التي تعني المسيل المتصل من الزمان. وإذن فهناك قطع من الزمان تتراءى متميزة عبر مسيل متصل من الزمان.

هذا ما يتبدى في اللحظة الأولى من الوقوف على العنوان. ومن الجلي أن مسيل الزمان هو المسيل الطبيعي للوجود، وأن الأزمنة التي يشار إليها بالجمع هنا هي تلك القطع المقتطعة ـ إذا صح التعبير ـ من هذا المسيل الوجودي المتصل، فهي القطع المعيشة على وجه التحديد التي اختارها الشاعر لكي يشكل منها هذا العمل.

هذه "الأزمنة" مجتمعة إذن هي الأزمنة الخاصة بالشاعر؛ أي التي عاشها والتي يريد

أن يحدثنا عنها. أما الزمان فهو الزمان الكلي، أو لنقل: إنه الزمان العام. ومعنى هذا أن هناك "أزمنة" خاصة وشخصية هي أزمنة الشاعر التي سيحدثنا عنها، وزماناً عاماً تتحرك فيه هذه الأزمنة الخاصة، وكأن الديوان يشير إلى حركة الخاص في إطار العام، أو هذا ما نتوقع أن يكون.

ومن ناحية أخرى تصبح هذه الأزمنة الخاصة بالشاعر أزمنة ذاتية، أو الأزمنة التي عاشها هو ولم يعشها أحد غيره. وعلى وجه العموم لا يحدثنا الديوان إلا عن أزمنته هذه المتصلة بذاته؛ فهي لذلك أزمنته. أما الزمان العام الطبيعي الوجودي فهو الزمان الموضوع؛ فالذات هنا تتحرك إذن في إطار الموضوع، أو لنقل: إن الذات الشاعرة تتحرك في إطار موضوعي وجودي كلي، تحاول أن تقف فيه وقفات هي بمثابة المعالم التي تشخص هذا الوجود الكلي المطلق الذي لا يمكن تصوره أو الإمساك به إلا من خلال هذا النوع من الأزمنة الذاتية المتعينة التي عاشها الشاعر وخبرها وعاناها وعبَّر عن نفسه فيها.

وقد ذكرني هذا العنوان بكتاب في السيرة الذاتية كتبه منذ خمسين عاماً تقريباً الكاتب الإنجليزي "استيفن اسبيندر"، وسماه: "حياة في الحياة" ((Life Within Life)، فكلمة Life الأولى تعني حياته الشخصية التي يتحدث عنها؛ أي الجانب الذاتي الذي يخصه، وكلمة Life الثانية تعني ـ بطبيعة الحال ـ الحياة العامة؛ أي الحياة التي عاش هو حياته في إطارها. وهذا معناه أن هناك علاقة بين حياة خاصة يعيشها الإنسان فيعبر عنها وحياة أخرى خارجية أعم وأوسع، بين حياة منتهية ووجود متصل عام وقائم إلى الأبد. وفي هذه الحالة نفهم أننا مقبلون في الديوان على ضرب من السيرة الذاتية أو ما يشبه السيرة الذاتية على نحو ما رأينا في كلام الكاتب الإنجليزي، لكن هذه السيرة في حالتنا هنا تصطنع الشعر أداة للتعبير.

وهكذا يفضي بنا التأمل في عنوان الديوان إلى توقع أن يشكل سيرة ذاتية شعرية للشاعر محمد زكي العشماوي. إنه سيرة شعرية لصاحبه، أو لنفس صاحبه إذا أردنا أن ندقق، تقوم في الوقت ذاته على الانتقاء كما هو طبيعي ومألوف في كل السير الذاتية. فمهما طالت السيرة الذاتية التي يكتبها الإنسان عن نفسه فهو مضطر بالضرورة إلى أن يختار ما له دلالة خاصة وأهمية خاصة عنده، فالاختيار والانتقاء شيء طبيعي. وعلى ذلك فالأزمنة التي اختار الشاعر هنا أن يحدثنا عنها هي أزمنة مختارة على نحو خاص، وليست كل أزمنته التي عاشها. إنها أزمنة من نوعية معينة، تكتسب أهمية خاصة من منظور الشاعر، فهو يختارها من هذا المنظور، ولا يمكن أن تقوم سيرة ذاتية على شمول

كامل لحياة الفرد الذي يترجم لنفسه، أو يترجم له غيره.

هناك إذن عملية انتقاء لجملة من الخيوط التي ينسج منها الشاعر آخر الأمر قصة هذه السيرة إذا صح التعبير. وما أقصد إليه هنا لا يتعلق بالأزمنة التي يختارها الشاعر في ذاتها بقدر ما يتعلق بالمضمون الأخير لهذه الأزمنة؛ فالشاعر إنما يختار هذه الأزمنة/ الخيوط لكي ينسج منها بنية مكتملة من الوجود الشعري الذاتي تنعقد آخر الأمر في شكل سيرة شخصية مكتفية بذاتها.

وعندما رفعت عيني عن عنوان الديوان اجتذبتها على صفحة الغلاف كذلك ثلاث صور لثلاث لوحات فنية وضعت في نسق عمودي له دلالة خاصة، أو لا بد أن يكون له دلالة خاصة. كل لوحة من هذه اللوحات تمثل جزءاً مقتطعاً من الطبيعة وضع في إطار خاص لكي يقول شيئاً بعينه، وكأن هذه اللوحات المقتطعة من الطبيعة تماثل "الأزمنة" المقتطعة من الزمان. وعلى هذا النحو يتطابق المضمون العام لهذه اللوحات مع مضمون عنوان الديوان. ثم تكون لكل لوحة بعد هذا دلالتها الخاصة، فإذا كانت اللوحة في أعلى الغلاف تدل على "زمن" الربيع فإن اللوحة الوسطى تدل على "فصل" الصيف، ثم تكون اللوحة الثالثة في أسفل الغلاف دالة على فصل "الخريف"، وكأنها تقول لنا: إن "أزمنة" الشاعر التي أراد أن يحدثنا عنها موزعة على هذه الفصول. وعلى هذا النحو يتأكد لنا أن قراءة الغلاف ليست مجانبة.

فإذا ما تركنا الغلاف ودخلنا إلى الديوان نفسه واجهتنا في البداية صفحة الإهداء. والإهداء كذلك لا يمكن أن يكون مجانباً، لقد صيغ هذا الإهداء في شكل خطاب ينطوي على جملة من الدلالات المهمة، فهو أولاً يبدو كما لو كان يجيب عن السؤال الذي نسأله غالباً عندما نقرأ أي عمل أدبي: إلى من يتوجه هذا العمل، أو من المقصود بهذا العمل؟ وفي أحشاء هذا التوجه تتحدد الرسالة التي يتضمنها الديوان. وهذا يقودنا إلى الدلالة الثانية التي نستشفها من هذا الإهداء، ألا وهي ما ينص عليه صراحة من ضرورة أن يحب الناس بعضهم بعضاً: "ولا أمل إلا في أن يحب بعضنا بعضاً"، وكأن هذا الحب المتبادل هو فحوى الخطاب الذي سيجسده الديوان. ثم تأتي الدلالة الثالثة التي يحملها هذا الإهداء، المتمثلة في الدعوة إلى ضرورة أن يضيء كل فرد طريق الحياة لإخوته في الإنسانية، وهذا ما يحدد الدور الذي يناط بكل منا إزاء الآخرين. كل منا مطالب بأن يسلك سلوكاً معيناً يتمثل في أن يضيء ذلك الطريق، ولكن بأي وسيلة تكون هذه الإضاءة؟ والجواب: بكل ما يطيق من أشكال الإضاءة، كل حسب ما هو ميسر له. وهذا هو المبدأ الذي تلح على تأكيده

جملة بعينها في هذا الإهداء. ولكن ما الغاية القصوى من كل هذا؟ تقول العبارات الأخيرة في هذا الإهداء: "هنا.. سوف نبعث أحياء.. وهنا.. يتحقق انتصارنا على الموت".

وفي اعتقادي أن هذه المعاني التي اشتمل عليها الإهداء توشك أن تكون خلاصة بالغة التركيز لمضمون هذا الديوان. وهذا معناه أن قارئ الديوان سيدخل إليه معبأ بكل هذه المعاني إذا هو تأمل في هذا الإهداء وفيما كتب على غلاف الديوان؛ أعني عنوانه.

وإذا كان الحب المتبادل بين الناس هو الوسيلة الناجعة للانتصار على الموت فإن هذا الحب المتبادل هو الدعوة التي تشكل الأساس الذي ينتظم "أزمنة" هذا الديوان؛ ينتظم مواقفه، وينتظم أحداثه (إذا كانت هناك أحداث)، وينتظم عباراته وكلماته. وكل الأشياء ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بهذا الأساس؛ تقترب منه أو تبعد عنه، ولكنه يزيدها دائماً وضوحاً ونصاعة ولا يجور عليها مطلقاً.

ما من قصيدة في الديوان إلا يستطيع القارئ أن يحس فيها إحساساً قوياً إلى أي مدى يصنع الحب الموقف الأساسي في رؤية الشاعر، أياً كانت اللحظة التي يتحدث الشاعر عنها. ومناشدة الأهل والإخوة وأبناء الوطن جميعاً اعتناق هذا التوجه الذي يدعوهم إليه معناه حرص الشاعر في الوقت نفسه على الجماعة. فالشاعر ليس فرداً ينطوي على ذاته، أو يدور في فلك نفسه، ويهتم بشؤونه الخاصة، ويعبر عن أشياء تتعلق به على وجه الخصوص، ولا يعبأ بالآخرين. ربما لاح لبعض من يقرؤون الديوان أنه يدور في مدارات الشخصي والخاص فحسب، ولكن حقيقة الأمر الدعوة فيه موجهة إلى الآخر؛ أعني الآخر المتفرق والمتعدد الذي له أن يلتئم ويكتمل ويصنع الوحدة السعيدة. ومن هنا عمت المناشدة التي اشتمل عليها الإهداء الأهل والإخوة وأبناء الوطن؛ أي كل الناس، وهي المناشدة التي تستهدف جعلهم كياناً موحداً تذوب فيه كل أشكال الاختلاف وكل البغضاء وكل ما يصنع الفرقة بينهم. وهذا ما يؤكد ـ كما قلت ـ أن الشاعر مهموم في خطابه بالآخرين إلى أبعد مدى، وأن اهتمامه ليس مقصوراً على ما قد تظن أنه تجربة خاصة أو ذاتية صرف.

من اللحظة الأولى، أعني منذ القصيدة الأولى في الديوان، تطالعنا صورة الطبيعة في تحولاتها على نحو ما بدت لنا في لوحات الغلاف، إذ يقول الشاعر في قصيدة بعنوان "منزل الحبيب بعيد بُعد الجنة":

الصيف الأخضر ودَّعني

(يلاحظ أن إطار اللوحة الثانية على الغلاف يضم غصنين صغيرين من شجرة تخرج منهما جملة الأوراق الخضراء)

وتوارى الحب، توارى الخير، توارى الإنسان

من كان يصدق أن الأرض ستفقد خصبتها

وتزول حقول الحنطة والرمان

من كان يظن بأن الشمس تغيب عن الأكوان

ويموت النور، يموت الزهر، تموت الألوان؟

حتى الصفصاف الغافي فوق مياه الأنهار

احترقت كل ضفائره

وانقطعت عنه الأمطار

أظن أن هذه الصورة التي طالعتنا في هذه الأسطر تعكس حالة من السلبية تهيمن على الطبيعة، أعني حالة الطبيعة وهي في تراجع، أو حالة الطبيعة والحياة تتراجع فيها وتعود القهقرى، أو حالة الطبيعة وقد كادت تفقد نبض الحياة. إننا هنا بإزاء حالة الفقد والتحلل والعري التي أصابت الطبيعة. وهذا كله يمثل الصورة الرامزة أو المدخل الطبيعي لكل جوانب السلب التي منيت بها الحياة ومنيت بها نفس الشاعر في حقبة بعينها من الزمن صار فيها الشاعر كياناً مشتتاً ومبعثراً، وصار همه هو أن يجد ما يجمع أشتاته كما يقول هو نفسه:

أبحث عن أنثى تخرجني من هذا العصر

أنثى كتبوا عنها في كتب السحر

أنثى كزجاجة خمر

تفقد الوعي وتتسيني

تجمع أشتاتي تحميني

أظنه من الواضح هنا أن الذات الشعرية تدرك من نفسها حالة التبعثر والتمزق، وأنها تبحث عن الحب الذي يعيد للمبعثر اجتماعه وتوحده وصلابته؛ يعيد إليه سلامه وأمنه.

وهكذا يستكشف الشاعر أن جمع شتاته هو المطلب الملح، وأن هذا منوط بالمرأة الأنثى التي أسهب بعد ذلك في وصفها في هذه القصيدة. ويكفينا الآن من هذا الوصف أنها أنثى قادرة على أن تحدث بلمسة منها زلزالاً تحت الجلد، وأنها كما يقول أيضاً:

أنثى طاغية الإغراء

تقتلني بسرير زفافي

مثل العاصفة الهوجاء

ومع ذلك فهذه الأنثى ليست أيقونة وليست ساحرة، ولكنها:

أنثى من قلب الواقع

لكن تتجاوز شكل الواقع

أنثى كالنجم الساطع

هذه هي الأنثى التي لو قدر لها أن توجد، وقدر له أن يعشقها، لرأبت في نفسه كل الصدوع، وجمعت كل شتات، ولملمت ما تبعثر من نفسه، وأعادت إليه هويته الموحدة، يقول:

لو لمست شفتي شفتيها

أمتلك الكرة الأرضية

وتغيب عن الأرض بلاد.. وتلوح بلاد

يتغير شكل المدنية

تنحل العقد النفسية

وأعانق واقعي الآخر

أتوحد شكلاً وهوية

إذن فالبحث يتعلق بما يحقق التوحد؛ أعني التوحد الذي يضم المتنوع والمختلف والمتبعثر. ولكن كيف يتحقق هذا التوحد؛ أي التوحد الذي يجعل الإنسان في سلام مع نفسه، مطمئناً إلى وجوده، ممتلئاً بهويته؟ إن هذا كله لا يتحقق - كما يرى الشاعر - إلا من خلال هذه الأنثى الرمز التي هي أشبه بالوهم، ولكنه الوهم الجميل في آخر الأمر؛ لأن هذه الأنثى لا وجود لها في الواقع أو في الطبيعة، حتى وإن قال: إنها تنتمي أصلاً إلى الواقع. إنها تنتمي إلى "واقع خيالي" إذا صح التعبير؛ أعني واقعاً ينسجه خيال الشاعر نفسه.

على هذا الأساس وحَّد الشاعر بين الأنثى العشيقة والشعر، وجعلهما معاً مناط الخلاص من كل ما يهدد الحياة، يقول:

بالمرأة أو بالشعر

تزداد مساحات الرؤية والكشف

تزداد الحرية

ينجو الإنسان من الخوف

ينقشع الزيف

بالمرأة أو بالشعر

يقترب الإنسان من الجنة

يتطهر من أدران المحنة

أو يقول قرب نهاية هذه القصيدة محدداً مناط خلاصه تحديداً حاسماً:

وبرغم ضياعي في العتمة والسجن

فأنا موصول بالله

ووثيق صلات بالحسن

وخلاصي إن كان خلاص

فأنا ألمحه في شيئين

في العشق وفي الفن

هذا الجمع بين العشق والشعر، أو العشق والفن على نطاق أوسع، يصنع مركَّباً تتبادل فيه هذه العناصر المكان في الدلالة، وتتوحد في رؤية الشاعر.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "فوق الدنيا.. ضد الزمن" نقرأ للشاعر قوله:

قد عشت زماناً كالموتى

وصقيع العزلة صيَّرني

كالغصن العاري من ورق

والغصن العاري من الورق يمثل صورة من صور الطبيعة في الخريف أو الشتاء؛ فهي توحي بتراجع الطبيعة وفقدان الكائنات فيها لنضارتها تحت تأثير الصقيع. واللوحة الثالثة في أسفل صفحة الغلاف ـ على نحو ما سبقت الإشارة ـ تجسد هذا المعنى كذلك بما يضمه إطارها من غصون جرداء. ومن ثم يتطابق زمن الشاعر وزمن الطبيعة، كما تتطابق الصورة والكلمة:

كالغصن العاري من ورق

في موسم قحط

أو في شتاء مقرور

الوحدة تنهش أيامي

تتغرس بلحمي وعظامي

أفعى تتسلل في صدري

تزحف.. تلتف على عنقي

تخنق أشواقي.. تدفنها

وتبدد أحلى ساعاتي

وعلى هذا النحو يتحدث الشاعر عن حالة العزلة والقحط والوحشة القاتلة التي تفتك

به، إلى أن تظهر محبوبته فيتغير بظهورها وجه الحياة:

وظهرت.. ظهرت
ففر الحزن.. أضاء الكونُ..
تهلل شيء بكياني
وإذا بالكون جميع الكون
يصفق.. يرقص.. ويغني
ويردد أروع ألحاني
وإذا بالحب يزلزلني
ويحول زمني عن زمني
ويهدهد إيقاع حياتي
ويلملم ـ في التو ـ شتاتي

فها نحن أولاء نعود مرة أخرى إلى لم الشتات؛ إلى الوحدة السعيدة المطمئنة التي يحققها الحب.

والواقع أن الأنثى والشعر يشكلان معاً الضلعين المتساويين في مثلث يقف الشاعر نفسه على قمته. وإذا كان الشاعر قد وحد ـ كما سبق أن رأينا ـ بين الأنثى والشعر فإنه يكون قد وحد بين العشق والفن، لكنه يوحد في الوقت نفسه بين الشاعر والعشق كما يوحد بين الشاعر والفن، لينتهي هذا كله إلى نوع من التماهي بين الشاعر والعشق والفن جميعاً.

معنى هذا أن الخلاص الذي يبحث عنه الشاعر لا يأتي في الواقع من قوة خارجية بل ينبع من داخل نفس الشاعر؛ فهو الذي يملك خلاص نفسه.

إن حالة العشق عند شاعرنا هي الحياة، وهي الامتلاء، وهي الوجود في أسمى صوره وأكثرها بهجة، وفقدانها فقدان المعنى في الطبيعة، وهو الخراب والدمار والضياع، وتحول الإنسان عن إنسانيته، وانتماؤه إلى عالم الوحوش، إذ يحل صراع الذئاب محل التعاطف بين البشر. يقول في قصيدة بعنوان "أراك فأنجو من الموت":

فمذ غبتِ يا زهرة الياسمين
مشى عن ربوعي النهار
وجفت مياه البحار
ومات على أرضه السنديان
وحل محل الهواء الدخان

(يريد أن يقول: إن هواء التنفس قد تغير فأصبح خانقاً)

ولم يبق في الأرض إلا الوحوش

وإنسان هذا الزمان

أمير الوحوش

ولعلنا ندرك هنا كيف أن بصر الشاعر في واقع مجتمعه يمتد إلى ظواهر جوهرية وعميقة في كيان هذا المجتمع الذي يتحدث عنه؛ مجتمع الوحوش؛ مجتمع الذئاب؛ مجتمع الحرب القاتلة بين أبناء البشر كما لو كانوا من فصائل الحيوان المفترسة. وهذا هو الموقف الذي كنا نسميه بلغة قديمة نسبياً "موقف الالتزام" من جانب الشاعر إزاء واقعه.

وهناك قصائد أخرى يقدم إلينا الشاعر فيها تنويعات مختلفة على هذا المعنى؛ أعني ارتباط الخراب في الوجود وفي نفس الشاعر بغياب الحب أو غياب المحبوبة. هناك على سبيل المثال قصيدة بعنوان "لا تغيبي" يتردد فيها قول الشاعر:

إن تغيبي اليوم عني

ضاع كل العمر مني

لا تغيبي!

يتكرر هذا ومع ذلك فشاعرنا متفائل؛ لأن خراب الوجود أو خراب النفس الإنسانية ليس هو الأصل، وإنما هو عارض، وأن الحب إذا ما تحقق بين الناس كفيل بأن يعيد الحياة إلى الأرض الخراب والنفس الخراب. ويقول في قصيدة "أراك فأنجو من الموت":

لأني أحبك

أيقنت أني

إذا ما ضممتك يوماً لصدري

سأبعث حياً

بكل اليقين سأبعث حياً

ويجري الربيع على وجنتيّ

وفي مقلتيّ

ويخضر مني الذبول

إن حلول الخضرة في نفس الشاعر مكان الذبول، وجريان الربيع في دمائه بما يعيد إليه الحياة في أقوى صورها وأكثرها امتلاء، إن هذا وذاك من شأنه أن ينتقل من الفرد إلى الجماعة، أو من الواحد إلى المتعدد، أو من الشاعر إلى العالم عبر حروفه وكلماته أو

عبر قصائده. يقول في ختام هذه القصيدة:

وتغدو حروفي كريش نعام
ويصبح حبي رسول سلام
وسرب حمام
إلى العالمين

هذه هي الرسالة، وهذا هو الطموح الأكبر: أن يعيد الشاعر تشكيل هذا العالم المتوحش لكي يصبح عالماً إنسانياً تسوده المحبة والتعاطف بين البشر.

وإذا كان خيط العشق في كل تعلقاته هو الذي يتخلل قصائد الديوان على اختلاف أشكالها فإن هناك خيطاً آخر يتضافر معه ولكن في عدد محدود من القصائد، وهو ما يعكس اهتمام شاعرنا بقضايا الشعوب المقهورة والمغلوبة على أمرها، كما هو الشأن ـ على سبيل المثال ـ في القصيدة التي تحمل عنوان "أعطوني النجاة من الألم والويل"، إذ نقرأ في المقطع السادس:

من منكم شاهد ظلماً في الدنيا
كالظلم الواقع في "البوسنة"؟
شعب تركله الأقدام
وتداس عظام الموتى
وبكل فخار
أطفال تذبح بالجملة
وبكل الإصرار
هل ثمة أفظع من هذا..
عهر أو عار
والعالم أبكم، لا يسمع لا يتكلم
بل يشرب، يأكل، أو يتناسل
لا يعبأ أن يبقى ساحة إعدام علنية
تكريساً للفوضى.. للهمجية
وستاراً بين المرء وبين أخيه

هذه نغمة تبدو بعيدة بعض الشيء عن التيار العام في الديوان، لكنها في حقيقة الأمر من النبع نفسه، والرؤية فيها هي الرؤية نفسها، لكنها في هذه المرة وفي أشباهها القليلات

تتجه إلى الموضوع الخارجي بشكل مباشر. إننا نواجه هنا شعب "البوسنة" وما حدث له وما عرفنا من مأساته، لكننا في هذه القصيدة نفسها، وفي المقطع السادس منها، نعود إلى نهر الحب؛ إلى الخيط الرئيس أو التيار المنتظم لكل هذه الأزمنة، يقول:

بالشعر وبالحب

تنفك الأزمنة

تنقشع الغمة

وهكذا يظل التماهي بين الشعر والحب هو الحقيقة التي يناط بها خلاص الفرد وخلاص العالم على السواء. ومن ثم يصبح الخطاب الذي يتقدم به الشاعر هنا إلى الآخرين، الآن وفي كل زمان، هو خطاب المحبة، الذي كان على الدوام، وما يزال، ديدن النفوس الزكية، فبالحب أو بالشعر أو بهما معاً يكون الانتصار على كل ما هو قبيح ودميم وكريه، بل يكون الانتصار على الموت. والسيرة الذاتية التي عبَّر عنها هذا الديوان هي سيرة نفس آمنت بالحب خلاصاً لها وللعالم على السواء.

عاشق الحكمة.. حكيم العشق
سيرة شعرية لصلاح عبد الصبور

يا سيدي، إن الرغبة في الحصول على المعرفة هي الشعور الطبيعي لدى البشر، وأيما إنسان لم يفسد عقله سيكون على استعداد لأن يعطي كل ما يملك من أجل الحصول على المعرفة.

دكتور جونسون

إن كل "دون جوان" ينتهي إلى "فاوست"، وكل "فاوست" ينتهي إلى "دون جوان".

هيبل

(١)

كلما نما الوعي الحضاري لدى الإنسان كان أميل إلى التأمل في ذاته وفي الآخرين، سواء رأى نفسه من خلال الآخرين أو رأى الآخرين من خلال نفسه. ولكن هذا التأمل ليس مجرد ممارسة لنشاط هو مهيأ له بطبيعته تنتهي غايته مع فعل التأمل، بل هو نشاط توجهه رغبة خفية في التعرف إلى النموذج أو مجموعة من المقومات التي يرى الإنسان بعد ذلك نفسه ـ كما يرى الآخرين ـ من خلالها. ويكون النموذج أكثر فاعلية بمقدار رحابته وقدرته على استيعاب عدد من المقومات التي تتبسط على مساحة بشرية واسعة، أو مساحة زمنية ممتدة، أو عليهما معاً. وعندئذ يصبح من السهل رد المتفرق إلى الوحدة، أو رد الكثرة إلى المفرد.

النموذج البشري إذن نموذج تجريدي يتشكل من خلال التأمل، وهو عندئذ بمثابة المرآة التي ينظر فيها كل فرد بعد ذلك فيعرف إلى أي مدى هو ينتمي إلى هذا النموذج، وهو

أيضاً المرآة التي يعرض على صفحتها صور الآخرين فيعرف إلى أي مدى يتحقق النموذج فيهم، بل أكثر من هذا أنه ربما عرض على صفحتها شعباً بأسره ليعرف إلى أي مدى ينبسط هذا النموذج أو غيره على أفراده. لكن النموذج يعود مرة أخرى ليجاوز كل الحدود المكانية والزمانية، فهذا شرط أساسي من شروطه، وأعني بهذا أنه قابل للانتقال من المكان والزمان اللذين أفرزاه لأول مرة ـ سواء على مستوى الواقع أو مستوى التأمل ـ إلى مكان وزمان آخرين. وفي هذه الحالة يخرج النموذج من إطاره الفردي أو المحلي لكي يصبح نموذجاً إنسانياً.

١ـأ

وقد استطاعت البشرية ـ في سعيها الدائب والتلقائي إلى أن تعي نفسها ـ أن تبلور عدداً من هذه النماذج الإنسانية من خلال شخوص بأعينها، طرحتهم الأسطورة حيناً والواقع حيناً آخر، وهؤلاء الشخوص هم في حقيقتهم مجرد أفراد حين نرجع إلى سيرهم، ولكن البشرية ـ حين تأملت ذاتها فيهم ـ رفعتهم من مستوى الفردية إلى مستوى النموذج. فالنموذج الأوديبي ـ على سبيل المثال ـ لم يعد هو "الملك أوديب" الإغريقي القديم، بل أصبح نموذجاً إنسانياً وحضارياً عاماً له مقوماته التي تستطيع أن تراها متحققة في أفراد كثيرين متميزين في أزمنة وأمكنة مختلفة حفظ لنا التاريخ سيرهم، ولا أريد أن أقول: إنك قد تراها متحققة في نفسك! كما قد تستطيع ـ في الوقت نفسه ـ أن تفسر في ضوئها سلوكيات أساسية لشعب بعينه. ولأن الوعي الذي أدرك هذا النموذج أو ذاك قد انطلق في البداية من شخص بعينه، سواء كان أسطورياً أو واقعياً، فقد أصبح النموذج نفسه يحمل اسم هذا الشخص ويعرف به. وبهذه الطريقة انتقل اسم العَلَم فأصبح مصطلحاً. وهذا هو المغزى الحضاري لهذا اللون من النشاط الإنساني؛ أعني تلخيص التجربة الإنسانية العريضة الممتدة في كلمة واحدة (مصطلح)، وبهذا يتحول الواقع فيصبح وعياً أو جزءاً من الوعي الإنساني.

١ـ ب

أما أن النموذج قادر على الانتقال في المكان والزمان فلأن صفته الإنسانية تؤهله لذلك؛ فالدوافع الأساسية المشتركة بين أفراد الإنسان، التي تشكل البيئة حيناً وتتكيف وفقاً لها حيناً آخر، تسمح دائماً بإعادة استكشاف النموذج أو الوعي به. فالأرضية المشتركة من الدوافع الإنسانية هي التي تيسر للنموذج سبل الهجرة من بيئة إلى أخرى، إذ يعود فيتشكل في البيئة الجديدة وكأنه كشف جديد. وهذا الكشف الجديد لا يعني أن

النموذج لم يكن في البيئة الجديدة متعيناً في أفراد منها قلوا أو كثروا، بل يعني أن إدراكه بوصفه نموذجاً لم يكن قد تبلور في الوعي. فإذا عدنا إلى النموذج الأوديبي مرة أخرى رأينا أن الوعي به هو الذي مكن من إدراكه متحققاً في شخصية كشخصية الشاعر الجاهلي امرئ القيس[1]، أو في شخصية روائية كشخصية كامل رؤبة لاظ (بطل "السراب" لنجيب محفوظ)[2].

لكن هذا النوع من هجرة النموذج إنما يتحرك على المستوى العقلي الصرف، فلا يؤسس بذلك وجوداً حيوياً، وإنما تتحقق الهجرة الحيوية للنموذج عندما يدخل في نسيج الحياة الواقعة، ليصبح ركيزة أساسية لنمط من السلوك وعنواناً لهذا السلوك في الوقت نفسه.

بوضوح أقول: إن كل نموذج يمثل "بنية أساسية" لجانب من الوعي الإنساني، وفي كل بيئة يتحقق "ما صدق" هذا النموذج دون الوعي به. وقد سبق الوعي به، في بيئة قبل أخرى، وعندئذ فإنه عندما يهاجر من بيئة إلى غيرها فإنه يلقى الاستجابة له.

على أن الاستجابة للنموذج الوافد بوصفه وعياً أو بنية أساسية من أبنية هذا الوعي لا تعني بالضرورة التطابق المطلق بين أفراده المتعينين في كل بيئة؛ لأن البنية ليست أكثر من هيكل تصوري (تجريدي كما قلنا)، أما التعين، الذي يمثل سطح هذه البنية، فإنه يقبل التنوع، والشأن في هذا ـ بكل بساطة ـ شأن اللحن الأساسي الذي يقبل التنويع عليه دون أن يطمسه هذا التنويع أو يحرف فيه أو يحوله إلى لحن آخر.

(٢)

وفي ضوء هذه التصورات يمكننا الآن أن نقف عند نموذجين إنسانيين يمثلان إنجازاً كبيراً للتأمل الإنساني والوعي الحضاري على مدى أكثر من أربعة قرون، وأعني بهما نموذج "فاوست" ونموذج "دون جوان". وأما أنهما نموذجان بالمعنى الذي قدمناه فيؤكده أننا نستطيع أن ننسبهما في يسر للنموذج فنقول: النموذج الفاوستي، والنموذج الدونجواني، بل أكثر من هذا أن جرى في الاستعمال أيضاً اشتقاق الصيغة الدالة على المذهبية من كلا النموذجين، فصرنا نتحدث عن "الفاوستية" و"الدونجوانية". وهكذا أصبح اسم العلم رمزاً اصطلاحياً فمذهباً إنسانياً.

ومن حق القارئ أن يسأل الآن عن سبب اختياري الوقوف عند هذين النموذجين وهو يتوقع مني ـ أو هذا في الواقع ما أنويه ـ أن أتحدث عن صلاح عبد الصبور شاعراً.

(١) انظر عفت الشرقاوي: قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ص٢٤٩.

(٢) انظر كتابنا "التفسير النفسي للأدب"، الفصل الخاص بتحليل قصة "السراب" لنجيب محفوظ.

وأقول: إنني عندما عدت إلى قراءة شعر صلاح ـ وكثيراً ما قرأته من قبل ـ أدركت في هذه المرة أن ثراء هذا الشعر مرتبط بظاهرة أساسية تتمثل في مجاوزته ـ في الأغلب الأعم ـ الهموم والإثارات الوقتية العابرة، ودورانه في دوائر من الهموم الوجودية، على الرغم من ملامسته الحميمة للأشياء وتغلغل حسه فيها، فهو إذ يملأ حسك بالأشياء لا يهدف إلى مجرد خلق المودة بينك وبينها، بل يتخذ من ذلك وسيلة للإلقاء بك في دوامة همومه التي لا تكف عن الدوران؛ لكي تغوص في كل مرة حتى تصطدم قدمك بالقاع فتدرك أن أرض القاع هي دائماً الأرض نفسها. وفيما أنت تغوص معه في أعماق همومه ستجد نفسك أحياناً وجهاً لوجه مع نموذج فاوست، وأحياناً مع نموذج دون جوان، وقد تجد نفسك مع هذين النموذجين في وقت واحد وهما في حالة صراع يريد أحدهما أن ينفي الآخر، وقد تجدهما متصالحين بل مندمجين في كيان واحد. وهكذا جعلتني قراءتي الأخيرة لشعر صلاح في قصائده ومسرحياته، فضلاً عن كتاباته النثرية التي يشرح فيها أفكاره أو التي توافق مزاجه مما يعرضه من أفكار الآخرين، جعلتني هذه القراءة أستعيد نموذج فاوست ونموذج دون جوان وأرى فيهما مدخلاً صالحاً إلى عالم الشاعر يجلو كثيراً من جوانبه، ويفسر لنا في الوقت نفسه الظاهرة التي تميز بها هذا الشاعر. وربما كان من الطريف أن الشاعر لم يكتب قصيدة أو مسرحية عن أي من هذين النموذجين على الرغم من أنهما شغلا حيزاً ضخماً من الشعر والمسرح في الأدب الغربي. ولكن لعله لم يكن من الضروري له أن يكتب عنهما وهو نفسه يعيش ـ على نحو أو آخر ـ تجربتهما، لقد كان هو نفسه فاوست ودون جوان مجتمعين، ومن ثم فإن كثيراً من تجاربه التي عبر عنها شعره إنما تقع في دائرتهما.

(٣)

وقبل أن نقترب من هذا الشعر يحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند هذين النموذجين منذ بدايتهما الأولى في القصص الشعبي، وما طرأ عليهما من تنويعات عبر الزمن، سواء في البيئة الأولى التي ظهر فيها كل منهما، أو في البيئات الأخرى التي هاجرا إليها. ولما كانت الدراسة التفصيلية المستأنية والمستوعبة لتاريخ هذين النموذجين قد تحققت على يد أحد أساتذة جامعة أكسفورد[1] فإنني سأعتمد بصفة أساسية على ما كتبه في استخلاص المقومات الأساسية لكل من النموذجين.

---

(1) J. W. Smeed: Faust in Literature- Oxford Univ. Press, London 1975.

١.٣

أما النموذج الأول "فاوست" فإن قصته الشعبية ـ أي قبل أن يصبح موضوعاً للإبداع الأدبي ـ تشير إلى أنه كان يرغب في الحصول على المعرفة بأي ثمن، وأنه كان يدرك محدودية معرفته الراهنة ويود أن يجاوزها، حتى إن بدت هذه الرغبة مستهجنة. كان هذا في القرن السادس عشر، وكان وجه الاستهجان أن فاوست قد أساء استخدام قدرته على الإدراك بمحاولته مجاوزة الحدود المسموح بها. لكن القصة الشعبية لم تكتف بهذا الجانب في شخصية فاوست، بل اهتمت كذلك بجانب آخر، هو رغبته في الحصول على المتعة. وهكذا سار الحافز لدى فاوست إلى التأمل في خط موازٍ لحافزه إلى المتعة على مدى طويل من حياته. ولكن لما كان تعاقد فاوست مع إبليس على أن يلبي هذا الأخير كل مطالبه محدوداً بأربع وعشرين سنة فإن فاوست ـ حين اقتربت هذه المدة من نهايتها، وكانت النهاية معناها أن يحصل إبليس على روحه ـ قد أصبح أشد رغبة في المتع الحسية، بمعنى أنه تحول إلى المتع الحسية لكي يبعد عن ذهنه صورة النهاية الأليمة القادمة.

وهكذا أصبح لهذه "البنية" ركيزتان أساسيتان: إحداهما ترتبط بالمعرفة؛ بعدم الاقتناع بما هو مألوف ومبذول منها، وبالرغبة في الانطلاق في آفاقها لاستكشاف المجهول والغامض والخارج عن حدود الطاقة البشرية، والثانية ترتبط بالمتعة الحسية، ولكنها أيضاً المتعة المنفردة والنادرة. ولم تكن المعالجات التي تناولت فاوست تخرج في عمومها عن هاتين الركيزتين، ولكنها قد تعطي واحدة منهما الاهتمام الأكبر، حتى لتبدو الأخرى ثانوية. ففي إحدى المسرحيات التي عرضت في دانتسج ١٦٦٩م يصوِّر فاوست على أنه إنسان غير قانع بما هو متاح من المعرفة العامة، في حين أن مسرحيات العرائس في ذلك الوقت لم تهتم كثيراً بهذا الجانب فضلاً عن أن تؤكده، فالمناجاة التي كانت تفتتح بها هذه المسرحيات تركز في الطموح وعدم القناعة، في حين يكون مدار التعاقد بين فاوست والشيطان على المتعة والقوة والشهرة والأمور المادية. فإذا ما وردت إشارة سريعة إلى تعطش فاوست للمعرفة كان المقصود منها الإشارة إلى جانب من رغبات فاوست الرديئة في التأثير في رفاقه، أكثر من كونها إشارة إلى رغبته في أن يصبح أكثر من إنسان.

وأكثر من هذا أن الكتَّاب الإنجليز الذين عالجوا قصة فاوست في القرن التاسع عشر كان تركيزهم في موضوع الحب فيها. وعلى سبيل المثال عندما اقتبس ويلز H. G. Wills (١٨٨٦م) قصة جوته جعل تركيزه في فاوست وجريتشن، أما السعي من أجل الحصول على المعرفة فلم يظهر قط. وبالمثل ـ ولكن على النقيض ـ كان تركيز الشاعر الفرنسي بول

فاليري في فاوسته "Mon Faust" في الجانب التأملي في شخصه، إذ يظهر فاوست هنا بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الغربية، إذ فرض عليه أن يطرح أسئلة لا يمكن الإجابة عنها.

وهكذا تبرز هاتان الركيزتان متوازيتين ومتوازنتين في الأهمية أحياناً، أو تبرز إحداهما على حساب الأخرى، أو تبرز إحداهما منفردة دون الأخرى، وفقاً للظروف التاريخية التي مر بها النموذج الفاوستي. ولا يبقى من صور العلاقة بين هاتين الركيزتين في نموذج فاوست إلا ما نلحظه عند جرابي C. D. Grabbe من أن فاوست حين يرى صورة أنَّا Anna ينسى شغفه بالمعرفة، أو يستحيل شغفه بها وجوعه الذي لا يكف إليها شغفاً بالمرأة، وبعبارة أخرى: تصبح المرأة بديلاً من المعرفة.

وعلى الرغم من أن نموذج فاوست قد ظهر ـ أول ما ظهر ـ في ألمانيا فإنه استطاع ـ مع مرور الزمن ـ أن يهاجر منها إلى شعوب أوربية أخرى. لقد كان الألمان يرون فيه إفرازاً حضارياً خاصاً بهم يصور الروح السائدة لديهم، حتى إنهم ليذهبون ـ في تعصبهم له ـ إلى أن فاوست لم يكن ليكون فاوست إلا لأنه ألماني. وفي هذا المستوى جاوز فاوست حدود شخصه المفرد لكي يصبح رمزاً لشعب بأسره. ولكن هجرة فاوست إلى الشعوب الأوربية الأخرى جعلته قادراً على الخروج من دائرة الشعب الألماني المحدودة لكي يبسط جناحيه على الحضارة الأوربية الحديثة كلها. وقد رأينا منذ قليل كيف نظر إليه بول فاليري بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الحديثة في مجملها. وكذلك كانت رؤية الفيلسوف الألماني اشبنجلر له في كتابه "سقوط الغرب" (١٩١٨-١٩٢٢م) مقرونة بالحضارة الأوربية؛ فعنده أنها حضارة "فاوستية". وتعني صفة الفاوستية عنده ـ وهي محاولة منه لتجريد النموذج ـ كل ما هو دينامي وتأملي، وكل ما هو من قبيل الضجر من القيود، والكراهية لكل ما هو متجمد، والشوق الرومانتيكي لكل ما هو صعب المنال صعب التحديد.

ومن الواضح أن تجريد النموذج على هذا النحو يكسبه عمومية في الدلالة، ويضفي عليه طابعاً إنسانياً عاماً، ومن ثم ينطوي في هذا النموذج الأفراد المتعينون على اختلاف اهتماماتهم. ألم يكن فاوست نفسه في القصص الشعبي مجرد رجل له اشتغال بالعلوم والمعارف؟! ترى هل يظل النموذج في صورته التجريدية مقصوراً على الدلالة على طوائف الناس المشتغلين بالعلوم والمعارف في الأمكنة المختلفة؟ ولم برز هذا النموذج أمامي وأنا أقرأ شعر صلاح عبد الصبور وليس له اشتغال بالعلوم؟ هل تلتقي هموم الشاعر وهموم المشتغل بالعلوم تحت مظلة هذا النموذج؟

من خلال متابعة النموذج الفاوستي تاريخياً يحدثنا "سميد J. W. Smeed" عن محاولة تصوير فاوست على أنه "فنان" مبدع، وعن شخصيته كيف أنها غير مألوفة، على الرغم من حقيقة أن معادلة فاوست بالروح الألماني ربما ذكرتنا بالأعمال التي كتبت عن فاوست، والتي صورت البطل بوصفه ممثلاً لنمط العبقرية الخيالية الألمانية. أضف إلى هذا ما يرتبط بموضوع فاوست من أن الفنانين يحاولون بطرق مختلفة أن يحققوا المحال. ثم يضرب مثالاً على هذا بالفنان ليونارد دافنشي وكيف أن بعض تخطيطاته تشير إلى أنه كان "يطلب المحال"، شأنه في هذا شأن فاوست عندما راح يطلب "هيلين".

وبهذا التقريب يصبح الفنان منضوياً كذلك في النموذج الفاوستي، على الأقل من باب أنه يطلب المحال. فهل كان صلاح أيضاً يطلب المحال؟ وهل كان بذلك تحقيقاً شخصياً للنموذج الفاوستي؟ لنرجئ الإجابة عن ذلك إلى ما بعد. لكن لا يفوتنا هنا أن نشير إلى عمل كبير للروائي الألماني "توماس مان" عن فاوست، كان بطله عبقرياً مبدعاً، وكانت القصة فيه تشكيلاً جديداً لأسطورة فاوست يستهدف التعبير عن المشكلات التي تواجه الفنان المبدع.

النموذج الفاوستي إذن، بوصفه بنية أساسية، يمكن أن يمثل في مستواه التجريدي المحاور العامة لهموم الفنان المبدع ومشكلاته، أياً كان نوع الفن الذي يبدعه والذي يكشف عن همومه وتطلعه.

٣ـ ب

وأما النموذج الثاني فقد ظهر التجسيم الأول له في بيئة أخرى غير البيئة الألمانية، هي إسبانيا القرن السابع عشر، فقد ظهرت أول طبعة لقصة "البرلادور El Burlador"، التي تنسب في العموم إلى "ترسو دي مولينا Tirso de Molina"، في سنة ١٦٣٠م أو قبلها. ويبدو أنها ـ على خلاف قصة الدكتور يوهان فاوست ـ لا تعتمد، ولو بصورة غاية في التفكك، على قصة شخص حقيقي أو أحداث حقيقية، وإن كانت تتضمن صورة عامة لنمط بعينه هو نمط الشاب (الغندور) الغني الذي عرفته إسبانيا في بداية القرن السابع عشر. ويبدو أن قصة البرلادور هي المصدر المباشر لكل قصص دون جوان التالية لها.

ولكن شخصية دون جوان ـ كشخصية فاوست ـ استطاعت أن تهاجر من موطنها الأصلي، وهو إسبانيا، إلى مواطن أخرى في أوربا. وربما كان من الطريف ـ قبل أن نتبين مقومات هذه الشخصية من خلال تشكلاتها فيما بعد ـ أن نشير إلى أن الأندلس، التي أخرجت إلى العالم شخصية دون جوان، هي نفسها التي عرفت من قبل في زمن الحكم

العربي عامر بن أبي عامر الذي وصفه ابن حزم[1] بأنه كان أجمل شباب مدينة قرطبة، وأن النساء كن يتعرضن له ليشاهدنه، وكيف أن كثيرات منهن شغفن به حباً حتى كاد الحب يقتلهن، ثم كيف أن عامراً نفسه كان مفتوناً بالنساء، يسعى وراء الجميلات وينصب لهن شراكه إن كن من الحرائر، أو يشتريهن إن كن من الجواري. لقد كان يحب المرأة المليحة من النظرة الأولى، تماماً كما سيكون أمر دون جوان، ويستنفد كل طاقاته ووسائله في الحصول عليها، حتى إذا ظفر بها لم يمضِ وقت طويل حتى يملّها وينقلب حبه لها بغضاً.

هل كانت شخصية عامر هذا هي أساس النموذج الذي تجلى فيما بعد في البرلادور ثم في دون جوان؟ وأقول: ليس من هدف هذه الدراسة أن تحقق هذا الأمر؛ فهذا شأن المختصين في الدراسات العربية الإسبانية، وكل ما يعنينا هنا هو أن نقرر أن النموذج الذي سيعرف فيما بعد على نطاق واسع باسم دون جوان لا يعني - شأن كل نموذج - أن أفراده المتعينين قد لا يصادفوننا هنا وهناك في الأزمنة السابقة قبل أن يتأملهم الوعي الحضاري فيدرك أنهم تجسيم لنموذج عام أو بنية أساسية.

وقد انتقلت شخصية دون جوان إلى إيطاليا من خلال عمل ترسو دي مولينا. وكان من أبرز الأعمال التي تناولت هذه الشخصية العمل الذي قدمه "أونوفريو جيليبرتو O. Giliberto" بعنوان "مأدبة بيترو" (١٦٥٢م)، إذ وسع هذا المؤلف في مسرحيته من إطار المشكلة الدونجوانية؛ وهو ما يتضح من عنوانها الجانبي: "الابن المجرم". ومن ثم لم يعد دون جوان عنده مجرد متمرد على السلطة الأبوية، بل هو صميمه فاسق حقيقي يعارض في شدة كل الأفكار وكل المشاعر المألوفة، ويقف في صراعه مع المجتمع موقفه من الله[2].

ومن إيطاليا انتقل دون جوان إلى فرنسا، وربما كانت شخصيته التي عرفت في اللغة العربية هي الشخصية التي رسمها الكاتب المسرحي الكبير موليير على نحو ما سنرى.

إن ساجاناريل - تابع دون جوان - كان يرى أنه من الخطأ أن يحب الإنسان شرقاً وغرباً ويميناً وشمالاً كما يفعل سيده دون جوان. وهو يواجه سيده بهذا الرأي، لكن دون جوان يدافع عن سلوكه هذا الذي يأخذه عليه تابعه فيقول:

"إن الثبات في الحب لا يلائم إلا البلهاء من الناس. جميع الحسناوات لهن الحق في أن

(١) انظر عرض صلاح عبد الصبور لكتاب "طوق الحمامة" لابن حزم في كتابه "رحلة على الورق"، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، ١٩٧١م، ص ١٨٦.

(2) Dictionnaire des Personnages Litteraires et Dramatiques - S. E. D. E. et V. Pompiani, 3e edition 1970, p. 27.

يسلبن لبًنا، ولا يصح أن يكون لأول حسناء التقينا بها الحق في أن تسلب الأخريات نصيبهن العادل من قلوبنا".

"أما من جهتي فإن الجمال يهيج نفسي أينما وجدته، وما أسهل أن أنقاد إلى قوة جاذبيته العذبة".

"إن لي عينين أحتفظ بهما لأرى مزاياهن جميعاً، وأقدم فروض الطاعة والولاء لكل واحدة تقودني إلى طبيعتي.. ولو كان عندي مائة ألف قلب فإنني أهبها جميعاً للمرأة الجميلة التي تطلب حبي، فالعاطفة الوليدة لها سحر يقصر دونه الوصف"(١).

ويرى دون جوان - عند موليير - أن كل حب جديد يوظف رغباتنا، ويدخل الفرح على نفوسنا؛ لأننا نشعر معه أننا نقوم بغزو جديد. وهو من ثم يقول:

"لكم أتمنى - كالإسكندر - أن تكون هناك عوالم أخرى لأستطيع أن أتابع فيها غزوات حبي"(٢).

ويعود دون جوان لكي يؤكد طبيعته المنطلقة الكارهة للقيود، حتى إن كانت قيود الـ نفسه، فيعلن:

"إن القيود لا تتفق مع طبيعتي. إني أحب الحرية في الحب كما تعلم، ولا أرتضي لقلبي أن يسجن بين أربعة جدران"(٣).

إنه - مثل عامر بن أبي عامر - يظل بالمرأة الفاتنة يغويها بشتى الوسائل؛ بوسامته وقوته وأناقة مظهره، وبمكانته الاجتماعية، وبثرائه، فضلاً عن قدرته على تدوير الكلمات الساحرة والعبارات الخلابة في مغازلتها، حتى إذا لانت وخضعت وأصبحت ملك يده أخذ قلبه ينصرف عنها في رحلة البحث التي لا تكف. وهو بعد هذا - كما يصوره موليير - إنسان أمين مع نفسه، مهما يكن من أمر سلوكه الاجتماعي (استهواء النساء والتغرير بالفتيات.. إلخ) أو تنكره للسماء وقوانينها التي يؤمن بها الآخرون؛ فقد كان في كل هذا صادقاً مع نفسه: "لا أملك إخفاء عواطفي. وإنني أحمل قلباً صادقاً"(٤).

وهذا الصدق مع النفس هو الذي جعله ينصرف عن "دونا ألفيرا" ويأبى كل محاولة - بما في ذلك تهديده بالقتل - لإعادته إلى عش الزوجية؛ لأنه كان يرى في هذا الزواج نوعاً

---

(١) موليير: دون جوان، ترجمة إدوار ميخائيل، روائع المسرح العالمي رقم ٢٢، القاهرة، ص١٢، ١٤.

(٢) نفسه، ص١٥.

(٣) نفسه، ص٩٤.

(٤) نفسه، ص٢٧.

من الزنا المستتر.

هذه الأبعاد التي رسم بها موليير شخصية دون جوان كانت كافية لأن تبلور في الوعي نموذج الإنسان المتعطش إلى الحب أبداً الباحث عنه في كل مكان، في مقابل نموذج فاوست المتعطش إلى المعرفة أبداً الباحث عنها في كل مكان.

وعلى حين ظلت شخصية دون جوان عند موليير شخصية واقعية لا تعترف بحقيقة إلا ما كان من قبيل أن اثنين واثنين يساويان أربعة فإن الرومانسية، عندما تعاملت مع هذه الشخصية وعالجتها في بعض الأعمال الأدبية، راحت تضفي عليها طابعاً مثالياً. ومن ثم يطالعنا دون جوان عند "جوتييه" وهو يحلم بامرأة تجمع بين كليوبترا ومريم العذراء. ويلاحظ هنا أنه يريد أن يجمع "مثال" الأنوثة و"مثال" الطهارة والعفة في كيان واحد؛ أي أن يجمع بين ما يلبي نداء الجسد وما يلبي نداء الروح في بنية واحدة، وهذا ما يجعل حلمه صعب التحقق من جهة، كما يشير - من جهة أخرى - إلى أن المتعة الحسية في صورتها الفجة لم تكن هدفاً يسعى دون جوان قط إلى تحقيقه. وكذلك يطالعنا دون جوان عند ليناو Lenau (١٨٤٤م) بوصفه إنساناً يملؤه الشوق لأن يجد المرأة التي هي تجسيد لمثال الأنوثة، ذلك أن جميع النساء عنده كن مجرد نسخ باهتة من صورة مثالية.

وهكذا اتفقت نظرة كل من جوتييه وليناو في تشخيصهما لدون جوان بوصفه الباحث اليائس عن الأنوثة المثالية.

ولم يكن تفسير "هوفمان E. T. A. Hoffman" لأوبرا دون جوان، التي لحنها موتسارت، بعيداً - فيما استخلصه من دلالات - عما اتفق لدى جوتييه وليناو في شأن دون جوان، لقد رأى هوفمان أن هذه الأوبرا تحمل معنى عميقاً، فما ذلك المعنى العميق؟ يقول: إن لدى الإنسان انعطافاً نحو القيم العلوية transcendental، وكذلك فإن الصراع بين الواقعي والمثالي هو جوهر الحياة الفانية. وهكذا ينتهي الأمر بدون جيوفاني (أو لنقل: إن القوى الشريرة دفعته) إلى الاعتقاد في أن المثالي يتحقق في الحب، وأنه لا بد أن تكون هناك في مكان ما امرأة تستطيع أن تعينه على أن يبلغ في هذه الدنيا أقصى حالات السعادة (التي لا يعرفها الإنسان في الواقع إلا بوصفها نوعاً من الشوق الغامض، والتي لا يمكن تحققها إلا في عالم آخر). وهكذا يمضي دون جيوفاني فينتقل من امرأة إلى أخرى، ولكنه يصاب دائماً بخيبة الأمل؛ لأنه لم يجد من ترقى إلى مستوى المثال.

وواضح أن دون جوان يتحول في هذا المستوى من النظر إلى شخصية مأساوية؛ فهو يحاول أن يكون أكثر من إنسان، وأن يحقق في هذه الدنيا أكثر مما هو متاح لأي إنسان

فان، فكان بذلك محكوماً بالسعي الذي لا يكف نحو ضالة لا أمل في الوصول إليها. ومن ثم كان هناك تأكيد مطرد - كما يقول سميد[1] - لفكرة أن بحث دون جوان عن مثال الأنوثة إنما يمثل طريقته في البحث عن الله، وأن الإحباط المتكرر الذي أصابه قد دفع به إلى التمرد.

وهذه الروح المغامرة والمتمردة التي أضفتها الرومانسية على شخصية دون جوان لم تكن لتلائم القرن العشرين، إذ غلبت النظرة الفلسفية على موضوع الحب[2] كما مثلته هذه الشخصية، وإذ تحرك نموذج دون جوان من قطب الباحث عن الحب إلى قطب الباحث عن الحقيقة. فدون جوان عند الكاتب الألماني "ماكس فريش M. Frisch" إنسان يود أن يهرب إلى عالم آخر أوضح تتجلى فيه الحقيقة، وتظهر الأشياء دون أن تحجبها العاطفة.

وهكذا ينتهي نموذج دون جوان العاشق إلى بحث في سر الوجود، كما انتهى من قبل نموذج فاوست الباحث في أسرار الكون إلى عاشق. ترى هل يمكن أن تكون هناك أرض مشتركة بين هذين النموذجين؟

٣. جـ

حين أصبح هذان النموذجان مألوفين في الأدب الغربي في إبان القرن التاسع عشر أصبح ذكر الواحد منهما يستدعي الآخر، بل أكثر من هذا أصبح موضوع العلاقة بينهما موضع تأمل ونقاش لرصد ما بينهما من وجوه اتفاق ووجوه تعارض. وقد كان من المسلَّم به أن التعارض الواضح بينهما في أن دون جوان كان يسعى للحصول على المتعة، في حين كان سعي فاوست للحصول على المعرفة. ولكن على الرغم من هذا التعارض الواضح فإن هاتين الشخصيتين تتداخلان على المستوى العملي والمستوى التجريدي على السواء.

حين نتذكر مسرحية فاوست لمارلو (١٨٣٩م) نستطيع أن نبصر الروح الدونجوانية تسيطر على فاوست في الجزء الثاني منها، إذ ينتقل فاوست من الرغبة في فهم الحياة إلى الرغبة في الاستمتاع بالحياة، وهي رغبة دونجوانية في المحل الأول. وكأن مارلو يريد أن يقول ضمناً: إن سعي فاوست لتحصيل المعرفة واكتناه أسرار الحياة ومطلب دون جوان في الحب هما تجليان مختلفان لروح واحدة. وفي الاتجاه نفسه - ولكن على نحو مباشر - سار "جرابي C. D. Grabbe" في المأساة التي كتبها تحت عنوان "دون جوان وفاوست"؛ فهو يرصد وجه الاختلاف الظاهر بين الشخصيتين، إذ إن دون جوان كان قادراً على أن يبتهج

(1) Smeed: op, cit.. p. 178.

(2) B. Shaw: Man and Superman, Penguin Book 503, p, x ff.

من حيث إن المتع الحسية تسد جوعه، وإن لم تصل به قط إلى حد التخمة، في حين يشكو فاوست من أن الدراسة تغذو شوقه إلى اليقين دون أن تبلغ به حد القناعة. ومع هذا الاختلاف فإن الشيطان يبدي في نهاية المسرحية ملاحظة غامضة تشير إلى أن فاوست ودون جوان يشتركان معاً في شيء جوهري، وذلك حين يقول: "أنا أعرف أنكما تسعيان إلى الهدف نفسه وإن افترقتما في عربتين"[1]. ومن قبلُ جمع جوتييه بين فاوست ودون جوان في مسرحيته المسماة "كوميديا الموت"، وقد اجتمعا عنده على أرض مشتركة من الرؤية الرومانسية للعالم الخارجي، إذ يتملكها الشعور بزيف هذا العالم بالقياس إلى المثل التي تعيش في ضميريهما.

وأخيراً - وهذا تشابه على قدر كبير من الأهمية - أنهما انتهيا نهاية مأساوية واحدة، وكان ذلك بإرادتهما واختيارهما، ذلك أن سعيهما وراء ما لا يمكن الحصول عليه، ويأسهما من ذلك، قد أدى بهما إلى حالة من الفراغ الثقيل، أصبح معها الانتحار هو الفعل الوحيد الباقي والممكن. وهكذا انتحر دون جوان عند "جوردان E. Jourdain"، كما طعن فاوست نفسه عند ليناو، وكما طوح دون جوان - عنده كذلك - بسيفه بعيداً وهو في موقف نزال ومات بإرادته. لقد اختار كلاهما خلاصه بالموت، وكأن المعرفة الخالصة والحب الخالص لا يتحققان إلا بالموت.

وهكذا كان فاوست ودون جوان تجليات لروح واحدة تسعى إلى تحقيق هدف مشترك من طريقين مختلفين، لعله إصلاح هذا العالم؛ فقد بدا لهما زائفاً بالقياس إلى الصورة المثلى التي يريدانه أن يكون عليها، ثم هما - أخيراً - ينتهيان نهاية مأساوية واحدة.

إنهما بمثابة دالتين في بنية أعم وأشمل، تُقرأ طرداً كما تقرأ عكساً، فيكون فاوست هو الحكيم العاشق، ويكون دون جوان هو العاشق الحكيم، ثم يكون فاوست - مرة أخرى - هو دون جوان العقل، ودون جوان هو فاوست الحواس.

(٤)

كل ما مضى يؤكد لنا أن نموذجي فاوست ودون جوان، اللذين عاشا في الوعي الإنساني زمناً طويلاً منفصلين، قد أمكن - مع نمو هذا الوعي - اندماجهما في نموذج واحد، إذ صارا - معاً - يمثلان بنية موحدة. والذي ندعيه هنا أن صلاح عبد الصبور الإنسان والشاعر - ولا انفصال بينهما - يعد تحقيقاً رائعاً لهذا النموذج أو هذه البنية. فهو فاوست الباحث عن الحقيقة، وهو أيضاً - وفي الوقت نفسه - دون جوان الباحث عن الحب. ولكنه بالإضافة إلى هذا - وعلى خلاف، فاوست ودون جوان معاً - شاعر فنان. ولن يكون ادعاؤنا

(1) Smeed: op, cit. p. 173.

بعيد التصور إذا نحن قلنا: إن هذه الصفة الفارقة؛ صفة الشاعر الفنان (فلم ينظر قط إلى دون جوان بوصفه فناناً، كما لم يُقرن بين هموم فاوست وهموم الفنان إلا في محاولات محدودة كما رأينا)، هي الصفة التي صهرت فيه هذين النموذجين في بنية واحدة؛ فالشاعر المكتمل النضج هو الذي يسعى وراء الحقيقة حتى عندما يستغرق في تجربة الحب، أو الذي ينهمك في تجربة الحب لاقتناص الحقيقة، ثم يتقطر هذا كله في الشعر الذي يبدعه الشاعر، فنكون عندئذ ـ مع هذا الشعر ـ بإزاء بنية مركبة وموحدة، ولكنها بنية فنية آخر الأمر. وبعبارة أخرى، فإن صلاح عبد الصبور يمثل أمامنا سيرة فنية لها أصول في سيرته الشخصية بلا شك، وهذا شيء لا نحقق فيه، ولكنها ـ آخر الأمر أو أوله ـ سيرة نموذجية، ومن ثم لا نجد حرجاً في أن نقول: إن عبد الصبور قد استطاع ـ عن طريق الشعر ـ أن يصنع من تجربة حياته نموذجاً يمثل بنية متميزة في الوعي الحضاري.

وحين نقول: إن عاشق الحكمة وحكيم العشق قد انصهرا ـ من خلال الشعر ـ في بنية موحدة، فإن هذا يخلق لنا ـ إجرائياً ـ مشكلة تتمثل في صعوبة الاقتراب من هذه البنية في صورتها الموحدة؛ لأننا لا بد أن نبدأ من بداية، أو ندخل إلى هذه البنية من أحد مداخلها، إذ يمتنع الدخول إليها من أكثر من باب في وقت واحد. وعلى هذا، فليكن مدخلنا من باب عاشق الحكمة.

٤ـأ

يقول صلاح في بعض كتاباته: "وأنا مريض بالسؤال عن العلة في كل شيء، وهو مرض أورثني إياه قراءات فلسفية عابرة، وإصابة عارضة بالتأمل، لم أستطع أن أعالجها في صباي وشبابي، فبقيت معي حتى أعتاب شيخوختي، وأظنها ستظل معي حتى أبواب الآخرة"(١).

وهو هنا يذكرنا بفاوست عند جوتيه؛ فقد كان ـ كما عرفنا ـ مولعاً بطرح الأسئلة دون أن يجد الإجابة عنها. والسؤال لا ينشأ من فراغ، بل هو ـ في الغالب ـ نتيجة التأمل، هو أول مرحلة الوعي، والدليل على الرغبة في التعرف. لكنْ صلاح لم يكن يسأل عن الأشياء لكي يعرفها، بل كان يسأل عن عللها الموجدة لها، حيث تكمن حقيقتها. وبعبارة أخرى، فإنه لم يكن يسأل عن ماهية الشيء بل عن الحكمة في وجوده. ومن ثم كانت حياته سعياً متصلاً للتعرف إلى الحقيقة؛ إلى ما يجلب إلى النفس الطمأنينة. وهذا قناعه الفني الأثير ـ الحلاج ـ يشرح هذا السعي وما يكلف صاحبه من عذابات:

(١) في كتابه "كتابة على وجه الريح"، الوطن العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٠م، ص١٧٤.

"تسكعت في طرقات الحياة، دخلت سراديبها الموحشة/ حجبت بكفي لهيب الظهيرة في الفلوات/ وأشعلت عيني دليلي أنيسي في الظلمات/ وذويت عقلي، وزيت المصابيح، شمس النهار، على صفحات الكتب/ لهثت وراء العلوم سنين، ككلب يشم روائح صيد/ فيتبعها، ثم يحتال حتى ينال سبيلاً إليها، فيركض، ينقض/ فلم يسعد العلم قلبي، بل زادني حيرة واجفة/ بكيت لها وارتجفت/ وأحسست أني وحيد ضئيل كقطرة طل/ كحبة رمل/ ومنكسر تعس، خائف مرتعد/ فعلمي ما قادني قط للمعرفة/ وهبني عرفت تضاريس هذا الوجود/ مدائنه وقراه/ ووديانه وذراه/ وتاريخ أملاكه الأقدمين/ وآثار أملاكه المحدثين/ فكيف بعرفان سر الوجود/ ومقصده، مبتدا أمره، منتهاه/ لكي يرفع الخوف عني/ خوف المنون، وخوف الحياة، وخوف القدر/ لكي أطمئن"[1].

هذا المونولوج الشعري يتوحد فيه الحلاج وصلاح عبد الصبور وفاوست، لكن من الواضح أن الحلاج قد خرج من عقل صلاح نفسه، وهذا ما يسمح لنا بالقول: إن فاوست - في هذا المركب الثلاثي - هو النموذج الأصلي؛ نموذج الإنسان الذي أكب على تحصيل العلم فأدرك في النهاية أنه وقف به عند حدود معرفة الظاهر (تضاريس المكان وأهل الزمان) دون معرفة سر هذا الوجود وغايته. ولم يكن "جوته" أو "مارلو" أو غيرهما ليجري على لسان فاوست المعذب بالرغبة في المعرفة الوثيقة المجاوزة للأشياء أكثر من هذا.

المعرفة المنشودة إذن ليست في الكتب، والبحث فيها عناء لا يبلغ بصاحبه مرحلة الإدراك الكامل الذي يجلب الطمأنينة إلى النفس.

وهذا المونولوج يردنا إلى قصيدة "القديس" في ديوان "أقول لكم" (هل كانت هذه القصيدة إرهاصاً بالحلاج؟!)، إذ نستمع إليه وهو يخطب في الغرباء والفقراء والمرضى وكسيري القلب:

"أنا طوَّفت في الأوراق سواحاً/ شبا قلمي حصاني/ بعد أن حملت بي الأوهام والغفلة/ سنين طوال/ في بطن اللجاج وظلمة المنطق/ وكنت إذا أجن الليل واستخفى الشجيونا/ وحنَّ الصدر للمرفق/

(١) "مأساة الحلاج"، ضمن مجموعة "ديوان صلاح عبد الصبور"، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م، قسم المسرحيات، ص ٢٣٠-٢٣٢.

وداعبت الخيالات الخليينا/ ألوذ بركتي العاري، بجنب فتيلي المرهق/ وأبعث من قبورهمو عظاماً نخرة ورؤوس/ لتجلس قرب مائدتي، تبث حديثا الصياح والمهموس/ وإن ملت وطال الصمت لا تسعى بها أقدام/ وإن نثرت سهام الفجر تستخفي كما الأوهام"[1].

وهكذا أدرك القديس أن ذلك الزمن الطويل الذي أنفقه في بطون الكتب/ الجماجم كان عبثاً لا طائل وراءه؛ فضالته المنشودة ليست فيها. فليلقِ بها إذن إلى الجحيم، وليبحث لنفسه عن طريق آخر:

"لأني حينما استيقظت ذات صباح/ رميت الكتب للنيران ثم فتحت شباكي/ وفي نفس الضحى الفواح/ خرجت لأنظر الماشين في الطرقات والساعين للأرزاق/ وفي ظل الحدائق أبصرت عيناي أسراباً من العشاق/ وفي لحظة/ شعرت بجسمي المحموم ينبض مثل قلب الشمس/ شعرت بأنني امتلأت شعاب القلب بالحكمة".

(القصيدة نفسها)

٤- ب

والذين أحرقوا كتبهم، شكاً منهم في جدواها، كثيرون، لكن القديس هنا يستبدل بالكتب الحياة نفسها؛ فالحياة لن تكشف عن وجهها المستتر في الكتب، بل في الطبيعة، وفي البشر يروحون فيها ويغدون، ويتقاطعون فيتحابون. الحقيقة كامنة وراء حركة الحياة الصاخبة، فإذا شاء القديس أو فاوست أو صلاح عبد الصبور أن يلمحها ولو للحظة فليخرج إلى الحياة بحثاً عنها.. وها هو ذا يخرج في رحلة البحث:

"أبحث عنك في ملاءة المساء/ أراك كالنجوم عارية/ نائمة مبعثرة/ مشوقة للوصل والمسامرة/ ولاقتراح الخمر والغناء/ وحينما تهتز أجفاني/ وتفلتين من شباك رؤيتي المنحسرة/ تذوين بين الأرض والسماء/ ويسقط الإعياء/ منهمراً كالمطرة/ على هشيم نفسي المنكسرة/ كأنه الإغماء".

"أبحث عنك في مقاهي آخر المساء والمطاعم/ أراك تجلسين جلسة النداء الباسم/ ضاحكة مستبشرة/ وعندما تهتز أجفاني/ وتفلتين من خيوط الوهم والدعاء/ تذوين بين النور والزجاج".

(١) ديوان صلاح عبد الصبور، ص١٧٥، ١٧٦.

"أبحث عنك في العطور القلقة/ كأنها تطل من نوافذ الثياب".

"أبحث عنك في الخطى المفارقة/ يقودها إلى لا شيء لا مكان/ وهم الانتظار والحضور والغياب".

"أبحث عنك في معاطف الشتاء إذ تلتف/ وتصبح الأجسام في الظلام/ تورية ملفوفة، أو نصباً من الرصاص والرخام".

"وفي الذراعين اللتين تكشفان عن منابت الزغب/ حين يهل الصيف/ ترتجلان الحركات الملغزة".

"أبحث عنك في مفارق الطرق/ واقفة، ذاهلة، في لحظة التجلي/ منصوبة كخيمة من الحرير/ يهزها نسيم صيف دافئ، أو ريح صبح غائم مبلل مطير/ فترتخي حبالها، حتى تميل في انكشافها/ على سواد قلبي الأسير/ ويبتدي لينتهي حوارنا القصير".

"أبحث عنك في مرايا علب المساء والمصاعد/ أبحث عنك في زحام الهمهمات/ معقودة ملتفة في أسقف المساجد".

"أبحث عنك في محطات القطار والمعابر/ في الكتب الصفراء والبيضاء والمحابر/ وفي حدائق الأطفال والمقابر".

هذا البحث المضني في كل مكان إلى أي شيء يفضي؟

"آوي إلى بيتي في الليل الأخير/ أنتظر انبثاقك البغتة كالحقيقة/ (أيتها السفينة الوهمية المسار/ يا وردة الصقيع/ أيتها العاصفة المحكمة الإسار، خلف فصول الزمن الدوار)/ حتى إذا طال انتظاري المرير/ شربت كأس الخمر والدوار/ كأنني أقبل الدموع في خدود الكأس/ قطرة قطرة، كأنني ألتذ باليأس والانكسار".

لقد كانت رحلة النهار خائبة؛ فقد انتهت إلى لا شيء، وكانت العودة المنكسرة إلى البيت في آخر الليل، ثم كان التحديق في جوف الظلام هو الأمل الأخير في انبثاق الحقيقة ومعاينتها عن قرب، والحوار معها والتملي منها، ولكن:

"وأورق اليقين/ أن مستحيلاً قاطعاً كالسيف/ لقاؤنا/ إلا للمحة من طرف".

(البحث عن وردة الصقيع ـ ديوان: شجر الليل)

وتتردد هذه التجربة كثيراً في شعر صلاح؛ أعني تجربة البحث عن الحقيقة خارج الكتب، والسياحة في الأماكن الجديدة، ومحاولة النظر إلى الأشياء دون تأثر بما هو

مـألوف ومتداول، ثم العودة في آخر المساء إلى هواجسه الليلية[١]، ولكم أبحر في جوف الليل، كما تسكع على وجه النهار!

٤. ب١

في المساء ـ كل مساء ـ تعاوده الأسئلة الملحة التي شغلت ضميره منذ وقت مبكر:

"منذ زمان/ منذ اعتدت التفكير كما يعتاد المدمن وخز الأفيون/ وأنا أسأل نفسي بضعة أسئلة قبل النوم/ أحياناً وأنا بين اليقظة والإغماء/ إذ أشعر أني أهوي في قاع البئر المعتم/ ألقي عني بضعة أسئلة ملحاحة/ حتى أهوي، لا يثقل صدري شيء".

(فصول منتزعة ـ ديوان: شجر الليل)

ولكن ما هذه الأسئلة الملحاحة التي تعتاده كل ليلة؟ إنه لا يفصح عنها، سوى السؤال الذي ظل منذ زمن بعيد يتردد مع أنفاسه لا يفلته، وهو: ماذا قد يحدث؟ إنه السؤال عن المستقبل الذي يريد الرؤية أن تقتنصه في شباكها، وهو سؤال يتضمن رفض الواقع وانتظار ما سيجيء أو لا يجيء. لكن الأسئلة الأخرى تعود فتطالعنا في القصيدة نفسها على ألسنة الشعراء الذين يبحر معهم صلاح في الليل؛ فالشاعر الفرنسي "بول إيلوار" يسأله عن معنى الحرية، والشاعر الألماني "برتولد بريخت" يسأله عن معنى العدل، والشاعر الإيطالي "دانتي أليجيري" يسأله عن معنى الحب، والشاعر العربي أبو الطيب المتنبي يسأله عن معنى العزة، كما يسأله المعري عن معنى الصدق[٢]. وكل من هؤلاء إنما يطرح عليه السؤال الذي كرس له حياته كلها، وكأنهم بذلك يطلبون منه المحال، ويلقون على قلبه بهمٍّ لا قبل له به:

"تتزاحم أسئلتهمو حولي، لا أملك رداً أستعطفهم وأنام".

ولكنه:

"قبل أن يأوي إلى فراشه الكليم/ وقبل أن يغيب في غياهب الإغماء/ يطوف في خياله الحلم العقيم/ أن تفتح السماء/ أبوابها عن نبأ عظيم".

ولن أطيل الوقوف عند هواجسه الليلية حين يدخل ظله في ظله فيتوحد مع نفسه، وحين يصبح الليل رحماً أو قبراً أو غابة، وحين تدهمه أفراس الخوف والوحشة والرعب

(١) انظر مقدمة مجموعته الشعرية "عمر من الحب"، الكتاب الذهبي، ص٧. وقصيدة "تأملات ليلية" من ديوانه "شجر الليل".

(٢) راجع قصيدة "فصول منتوعة"، ديوان "شجر الليل".

والرؤى الهولية، وحين تتفتح جراحه وتتفجر أحزانه، وحين يستولي عليه الشعور بالضياع في بحر العدم، فكل هذا وأكثر منه، مما هو من بابه، متناثر في كثير من قصائده.

٤- ب٢

وعندما يفيق صلاح على صباح يوم جديد فإنه يستشعر أحياناً الغربة عن نفسه وعن الأشياء، إلى أن يستعيد وعيه فيدرك أنه مقبل على يوم مكرور من أيامه:

"أصحو أحياناً لا أدري لي اسماً أو وطناً أو أهلاً/ أتمهل في باب الحجرة حتى يدركني وجداني/ فيثيب إليَّ بداهة عرفاني/ متمهلة في رأسي، تهوي في أطرافي ثقلاً/ تلقي مرساها في قلبي/ هذا يوم مكرور من أيامي/ يوم مكرور من أيام العالم/ تلقيني فيه أبواب في أبواب/ ويغللني عرقي ثوباً نسجته الشمس الملتهبة/ ثوباً من إعياء وعذاب".

(مذكرات رجل مجهول ـ ديوان: تأملات في زمن جريح)

ثم تكشف رحلة النهار المضنية عن الرتابة والتفاهة والكذب والخيانة والزيف، فيعود الشاعر محملاً بأعباء النهار لكي يدخل مع المساء في همومه الليلية مرة أخرى. وهكذا، رحلة من العذاب تتكرر ليل نهار، تولد السأم، وتجعله أيضاً سأماً مكروراً:

"الليل، الليل يكرر نفسه/ ويكرر نفسه/ والصبح يكرر نفسه/ والأحلام وخطوات الأقدام، وهبوط الإظلام/ رعشات الأوردة المثلوجة والمحرورة/ ورفيف الرايات المنصورة والمكسورة/ قصص القتلى والقتلة/ وفكاهات الهزلين وهزل الفكهين/ وضجيج الطرقات/ وجنازات الأموات/ حتى سأم التكرار يكرر نفسه".

(تكرارية ـ ديوان: الإبحار في الذكريات)

٤- جـ

هذا البحث المضني في دوامة الحياة لم يكشف إلا عن وجه مليء بالبشاعة والكذب والنفاق والزيف، إذ يتوارى الصدق والنزاهة والبراءة والطهارة، وإذ تفقد الحياة مغزاها الحقيقي، ويصبح منطق الجنون ـ إن كان للجنون منطق ـ هو الوسيلة الممكنة لتقبلها. ولا يبقى بعد ذلك إلا أن يفقد الشاعر ثقته في قيمة التجربة، كما فقد من قبل ثقته في قيمة المعرفة التي تنطوي عليها الكتب.

وإذا كان فاوست في غمرة يأسه من أن توصله دراسة العلوم إلى الحقيقة قد راهن

عليها وتعاقد مع الشيطان على المتعة والثراء والقوة فإن شاعرنا يدخل في نوع من المساومة في صورة عقد ـ أو عهد فلا فرق ـ بينه وبين المخاطب، أياً كان هذا المخاطب، شيطاناً أو ملاكاً أو إنساناً، يتنازل الشاعر بمقتضاه عن كل ما حصله في حياته من خبرات في مقابل أن يستمتع بيوم واحد بكر:

"يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة/ يا من يدل خطوتي
على طريق الدمعة البريئة/ لك السلام/ لك السلام/ أعطيك ما
أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة/ لقاء يوم واحد من البكارة".

(أحلام الفارس القديم)

وكلمة البكارة هنا ـ في مقابل التجريب ـ تحتاج إلى تأمل؛ فهي تتحرك على مستويين من الدلالة يتباعدان ثم يعودان فيتداخلان: في المستوى الأول تبرز فكرة العذرية فتحرك الدلالة الحسية، وفي المستوى الثاني تبرز فكرة الطزاجة والجدة فتحرك الدلالة المعنوية. لكن الدلالتين معاً تنتهيان إلى مدلول واحد، هو الطريق الذي لم تخُضْ فيه قدم. لكننا يجب ألا نغفل أيضاً عن بداية مطلب الشاعر؛ فقد حدد الدلالة التي يعنيها عندما حدد مطلبه في الضحكة البريئة والدمعة البريئة. فالبراءة إذن هي مطلبه، سواء ارتبطت بالسعادة أو الحزن. والبراءة هنا لا تنفصل بحال من الأحوال عن البكارة، بل ربما بدا لنا أن السياق الشعري ـ لو عدنا إليه ـ كان أولى به أن يستدعيها، ولكن انحراف الشاعر عنها إلى البكارة لم يكن ـ على كل حال ـ نفياً لها، بل على العكس؛ فالبكارة والبراءة دلالتان متلازمتان، ولا يمكن أن تتحقق إحداهما على حساب الأخرى.

ونعود لنتساءل عن حدود البكارة في منظور الشاعر: هل يريد حقاً أن يطرق أرضاً لم تخُضْ فيها قدم؟ وبعبارة أخرى، هل يريد أن يكشف للآخرين عن الجديد الذي لم يعرفوه؟

يبدو أن الآخرين ليسوا طرفاً في هذا الموقف، وإنما يتجه تفكيره في بكارة التجربة إلى ما يتعلق به شخصياً، فليس المهم في الأرض الجديدة التي يطرقها ألا تكون قد مشت بها الأقدام من قبل، بل المهم أن تكون ممارسته الشخصية جديدة بالنسبة إليه هو نفسه؛ أن تخرج من دائرة التكرار القاتلة، وهيهات!

لقد عرف الحزن والبكاء ذات يوم كما عرف الفرح والضحك:

"وكنت إن بكيت هزني البكاء/ ... وكنت إن ضحكت صافياً كأنني غدير"

(أحلام الفارس القديم)

لكنه الآن يبحث عن طريق الدمعة البريئة؛ الدمعة الحارة الصادقة؛ الدمعة التي تهز

كيان الإنسان وتتقطر فيها أحزان الكون، كما يبحث عن الضحكة الصرف التي لا يعكر صفوها شيء، والتي تستوعب أفراح الكون. وهو في سبيل الحصول على هاتين اللحظتين يدفع بكل ما اكتسبه في حياته من تجارب. إنه يراهن مثل فاوست، ولكنه - وهو ابن القرن العشرين - لا يقع في دائرة فجاجته عندما راح يطلب المتعة والثروة والقوة. حقاً، إن فاوست بعد ذلك قد طلب المحال (هيلين)، ولكنه محال بحكم طبائع الأشياء؛ فالزمن لا يستدير إلى الوراء، أما صلاح فإنه يطلب محالاً كان ينبغي أن يكون ممكناً.

ومن جهة أخرى، فإن المتعة والثروة والقوة لا يمكن أن تشكل بديلاً من المعرفة، ولا هي تمثل طريقاً من الطرق المؤدية إليها؛ فإن كل البشر يريدون امتلاك الحياة، فمنهم من يمتلك بعض ظواهرها، كالثروة أو الحب أو المتعة، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر الحياة[1]. أما البحث عن التجربة البكر، محزنة كانت أو مفرحة، فطريق إلى المعرفة، ومن مجموع التجارب تتراكم الحقائق الجزئية التي يمكن أن تفضي - من خلال الحدس الملهم - إلى إدراك الحقيقة المطلقة.

إن صلاح عبد الصبور حين أيقن لا جدوى الكتب في الوصول إلى المعرفة أو كشف الحقيقة راح يجرب أن يتخذ من الحواس وسيلة تجاوز به إدراك الأشياء إلى ما وراءها أو إلى بواطنها، فهو إذن لا يقترب من الأشياء ولا يلامسها لمجرد أن هذه الملامسة في حد ذاتها توفر له ألواناً من المتعة، بل هو يصنع ذلك من أجل استكناه أسرارها. وفي هذا السياق تقف قصيدة "انتساب" (ديوان: الإبحار في الذاكرة) لتدل في وضوح وقوة على هذا المنحى، ولتكشف - على نحو خلاب - عن شاعر يتخذ المتعة الحسية وسيلة للتعرف:

"أنتسب إلى جسمي/ أنتسب إلى شهوة أطرافي أن تلمس أعراق الأشياء/ شهوة شفتي أن تندى، وتندِّي/ أن تسقي، أن تُسقى/ حتى تقنص روح الجلد الحمراء/ شهوة أنفي أن تعرف/ من أين يجيء النفح اللاذع والنفح الرخو/ في أعشاب الإبطين/ ومسيل العرق على خط الظهر/ في مفرق كومة شعر/ في الزهرات العشر المغمضة النابتة على أطراف الكفين/ والصدفات العشر المرشوقة في أطراف القدمين/ أبغي أن تعرف نفسي/ كيف تصير الرغبة لحظة صحو/ وكمال الرغبة لحظة محو".. إلخ.

فملامسة أعراق الأشياء، واقتناص روح الجلد، وما أشبه، ليست جزءاً من متعة

(١) صلاح عبد الصبور: كتابة على وجه الريح، الوطن العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٠م، ص ١٧٢.

الحواس بالأشياء بقدر ما هي رغبة في التغلغل في بواطنها، والقصيدة كلها على هذا المنوال الفريد.

ألا يحق لنا الآن أن نقول: إن الفارق بين فاوست في إقباله على المتعة الحسية وبين صلاح هو أن الأول إنسان وأن الآخر إنسان فنان؟ هكذا كان شأن كل الفنانين الكبار حينما رغبوا في أن يعقدوا صفقة كصفقة فاوست؛ فقد كانوا يلوذون بحواسهم المرهفة يلتمسون عن طريقها نوعاً من اليقين يشبع جوع أرواحهم، وقد سجل صلاح نفسه كيف أن الشاعر الإنجليزي وليم بليك كان ينادي: من يبيعني تجربتي بأغنية، وحكمتي برقصة في الطريق؟"، وعلق على هذا بقوله: "لقد أراد بليك أن ينقذ روحه، ويحفظ طهارته، ولذلك فإنه لم يفكر قط، بل أحس، وأحس بعمق"[1].

(٥)

وإذ يبلغ بنا الحديث هذا المدى نجد أنفسنا قد اقتربنا من دون جوان. وإذا كانت أشعار صلاح المتعلقة بموضوع الحب تذكرنا به فلأن بينهما في هذا المجال أرضاً مشتركة، مع الفارق المماثل، وهو أن دون جوان القصة كيان بشري، ودون جوان صلاح كيان شعري؛ فهو ليس نسخة مطابقة بالضرورة لسيرة صلاح الإنسان. ومن هنا ارتبطت تجربة الحب عنده بتجربة الشعر ارتباطاً وثيقاً إلى حد التلازم. "الشعر والحب مثل الخنجر ذي الحدين، حين غرست أحدهما في قلبي غرست الآخر"[2].

وقبل أن ندخل مع الشاعر إلى عالم (الشعر ـ الحب) أو (الحب ـ الشعر) لا بد أن ننبه منذ البداية إلى مغزى الارتباط بين طرفي هذه العلاقة، أو بين حدَّي الخنجر كما يسميهما.

إن دون جوان قد يظهر أمامنا ـ في كثير من تجلياته ـ باحثاً عن الحب في كل مكان، متنقلاً من الهيام بامرأة إلى أخرى، أو باحثاً بنفسه عن غزوة عاطفية جديدة بعد أن يتسرب الملل إلى نفسه من تجربته السابقة. وقد يدفعه إلى هذا إيمانه بأن تجليات الجمال والفتنة لا تنتهي، وأنه قد يجد ضالته (المثال الأنثوي) في مكان ما. وسواء وصل إلى تحقيق هدفه أم لم يصل فإن تجربته ـ بكل تفصيلاتها وفي كل مراحلها ـ كانت تخصه وحده، بمعنى أن كل ما تكشف عنه هذه التجربة من حقائق كان يستقر في عقل دون جوان ووجدانه وحده. فالكشف الذي تنتهي إليه تجربة دون جوان، أو الحقيقة التي تبرز من

(١) صلاح عبد الصبور: أصوات العصر، الدار القومية للطباعة والنشر، ص ١٢٠.

(٢) صلاح عبد الصبور: عمر من الحب – الكتاب الذهبي، ص ٨.

خلالها، أو حتى مجرد الفكرة البسيطة التي تتولد عنها ـ كل ذلك يظل مستقراً في ضمير دون جوان. ولكن عندما ترتبط الدونجوانية بالشعر تأخذ معنى مغايراً، فالشعر ـ كالفن بعامة ـ هو بطبيعته طريق من طرق المعرفة، وحين تنتقل التجربة من محيطها الفردي الواقعي المحدود لكي تصبح شعراً فإنها تصفًّى وتتحول إلى ضرب من المعرفة. ومن ثم فإن الارتباط الوثيق بين الحب والشعر عند صلاح يحمل إلينا أكثر من دلالة، فهو من جهة يدلنا على أن تجربة الحب الواقعية لم تكن هدفاً في ذاتها، بل لما يكمن في أحشائها من شعر، وهو ـ من جهة أخرى ـ ينقل التجربة من إطار الممارسة إلى الإطار المعرفي، ثم هو ـ من جهة ثالثة ـ يجعلنا، نحن المستقبلين للشعر، طرفاً في القضية، وأخيراً يصبح الحب/ الشعر منهجاً في رؤية الحياة والكون.

٥.أ

يتوحد الحب والشعر في تجربة صلاح في رمز واحد هو "الطفل":

"طفلنا الأول قد عاد إلينا/ بعد أن تاه عن البيت سنينا/ عاد خجلان حيياً وحزينا/ فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا/ وتعرفنا عليه/ وبكى لما بكينا في يديه/ وارتمى بين ذراعينا، وأغفى مطمئناً وغفونا/ وتكسرنا على عينيه ظلاً".

"كان طفلاً عندما فر عن البيت وولى/ من سنين عشرة، ذات مساء، كان طفلاً/ وافتقدناه وناديناه في أحلامنا/ وانتظرنا خطوه المخضر في كل ربيع/ وشكونا جرحه خلاننا/ وتسلَّينا بكأس مرة من يأسنا/ وتناسيناه إلا رعدة تجتاحنا أول أيام الربيع/ عندما نشعر بالشوق إلى طفل وديع".

(العائد ـ ديوان: أقول لكم)

والحديث هنا ـ كما هو واضح ـ عن الطفل/ الحب، أما الطفل/ الشعر فيطالعنا في قصيدة "الشعر والرماد" (ديوان: الإبحار في الذاكرة). كما كان الطفل/ الحب في القصيدة السابقة غائباً ثم عاد يطالعنا الطفل/ الشعر هنا منذ بداية القصيدة بوصفه غائباً يعود:

"ها أنت تعود إليَّ/ أيا صوتي الشارد زمناً في صحراء الصمت الجرداء/ يا ظلي الضائع في ليل الأقمار السوداء/ يا شعري التائه في نثر الأيام المتشابهة المعنى/ الضائعة الأسماء".

ثم يدخل الشعر في رمزه عندما يمضي الشاعر يتساءل عن السر في عودته:

"وأنا أسـأل نفسـي:/ مـاذا ردَّك لي يا شـعـري بعـد شـهـور الوحـدة
والبـعـد/ وعلى أي جناح عُـدْتَ/ حـبيـاً كـالطفل، رقـيـقـاً كـالعـذراء".

وقد يتبادر إلى الذهن أن عنصر "الطفل" هنا إنما يستخدم من باب التشبيه، مرة للحب ومرة للشعـر، ولكن الواقع غيـر ذلك؛ فالطفل هو الرمـز الموحَّد للحب والشعـر معاً. يتـأكد هذا عندما نمضي مع الشاعر قليلاً في أسئلته:

"هل عُدْتَ خبيئاً في بسمة جسناء من مانيـلا/ هل كانت في السوق
أو الفندق أو في الملهى/ لا أذكـر، فـالبـسـمـة في هـذا البلد ندى/
تغتسل به العينان صباح مسـاء/ ... أم عدت على نفحة عطر الفل/
لفَّتْهُ في عنقي كفًّا محسنة سمراء".

فهكذا كانت عـودة الطفل الشـعـر الغـائب مـرتفـقـة بتفـتح وجداني على امرأة حسناء سمراء.

٥ـ ب

وبعيداً عن هذا الرمز الموحد بين الحب والشعر في تجربة صلاح يظل الارتباط الحميم بينهما مهيمناً عليه في كثيـر من قصـائده، فهو في قصـيدة "أقول لكم" يجمع بينهمـا تحت مجموعة من الصفات المشتركة على نحو يوحي بتلازمهما:

"لأن الحب، مثل الشعر، ميـلاد بلا حسبـان/ لأن الحب، مثل الشعـر،
مـا باحت بـه الشفـتان/ بغيـر أوان / لأن الحب قهـار كمثل الشـعـر/
يرفـرف في فضـاء الكون، لا تعنو له جـبـهـة/ وتعنو جـبـهـة الإنسـان/
أحدثكم ـ بداية ما أحدثكم ـ عن الحب".

وهو في قصيدة "أغنيـة خضراء" يصور لنا وفود هذين المحبوبين عليه ـ الحب والشعر ـ في وقت واحد، وكأنهما كيان موحد لا ينقسم ولا يتجزأ:

"وفـدا في ليلة صـيف/ ولجـا من باب القلب كـمـا يلج الضـيف/ كـانا
بسـامين/ صنعـا إيمـاءة نبل/ قـالا للقلب: سـعـدت مـسـاء يا قلب".

لاحظ تثنية الفعل في هذه العبارات (وفدا ـ ولجا ـ كانا ـ صنعا ـ قالا)، كأن يداً واحدة تحـركهمـا إذا تحركا، أو صـوتاً واحـداً يصدر عنهمـا إذا تكلمـا. لكنَّ كلاً منهمـا له دوره بعـد ذلك، وكان طبيعياً أن يبدأ الحب:

"وتقدم هذا المحـبوب الحب/ ورمى في قلبي فـيروزة/ خضـراء بلون
الآمـــال/ وأشـــار وقـــال:/ قم يا شـــادي، غـــرد، بـارك للحب".

ثم يأتي دور الشعر:

"وتقدم هذا المحبوب الشعر/ وبإصبعه فك الختم وأفشى السر".

كل هذا يؤكد لنا - مرة أخيرة - أن تجربة الحب المتجدد كانت - من منظور الشاعر - مطلباً يُسعى إليه، لا لمجرد أنها تحمل متعة في ذاتها، بل لارتباطها الوثيق بالشعر من حيث هو طموح من نوع خاص إلى التعرف. وبهذا تحول نموذج دون جوان الرجل إلى نموذج دون جوان الشاعر.

٥. جـ

ويقودنا نموذج دون جوان الشاعر إلى تمثل مفهوم الحب عنده. ونستطيع - منذ البداية - أن نقرر أن صلاح عبد الصبور يفصل بين الحب من حيث هو "بنية وجودية" قائمة في كل زمان ومكان كأنها خارج الزمان والمكان، والحب من حيث هو علاقة مباشرة بين شخصين متعينين في زمان ومكان بعينه؛ أي أنه - بعبارة أخرى - يفصل بين التصور والممارسة، أو بين الفكرة والفعل. فالحب قائم في نفس المحب، أو في نفس كل إنسان، قبل أن يكون واقعة بعينها يمارسها عاشقان، وهو باقٍ في النفس حتى بعد أن تنتهي هذه الواقعة الفردية المعينة. ومن ثم كانت وقائع الحب الممارس وقائع وقتية ومحدودة، تبدأ لكي تنتهي؛ لأن أي واقعة منها لا يمكن أن تستوعب الحب كله؛ وهي لذلك لا يمكن أن تغني عن غيرها، أو أن تكون نهائية، وإنما يمارس العاشق تجربة الحب في كل مرة تعرض له على هذا النحو وبهذا المعنى على أمل غامض تثير التجارب السابقة الشك فيه، وهو أن تكون التجربة الحاضرة باتساع التصور؛ أي تحقيقاً عملياً لبنية الحب الوجودية في شمولها.

ممارسة الحب إذن في إطار تجربة معينة؛ أي من خلال علاقة تنشأ بين محبَّيْن، هي دائماً ممارسة جزئية، وهي لذلك وقتية. إنها موجة ما على سطح بحر عميق، أو انبثاقة ما لبركان لا يهدأ جوفه في مكان ما من سطح الأرض، وليست الموجة هي البحر، ولا انبثاقة البركان هي البركان. وقد تتلاشى الموجة في موجة أخرى أكثر منها عنفواناً ونشاطاً، وقد تخمد انبثاقة البركان لتظهر انبثاقة أخرى له أكثر تلظياً وتوهجاً. كيف تبدأ الموجة وكيف تنتهي؟ ومتى تحدث انبثاقة البركان ومتى تفتر؟ أو فلنترك هذا الحديث بلغة الاستعارة ولنقل: متى تبدأ إحدى ممارسات الحب ومتى تنتهي؟ هذه مسألة لا تخضع لقاعدة؛ لأن الحب - كما قال صلاح - "ميلاد بلا حسبان"، وهو ليس كالفصول يأتي كل منها في أوانه؛ فهو يأتي - حين يأتي - "بغير أوان". ولكن هل يمكن أن يكون للسياق أو النسق اليومي للحياة أثر في هذا؟ هذا جائز، ولكن النهاية هي الشيء المؤكد؛ لأنها - كما يقول صلاح -

نهاية مكررة ومعادة:

"تسألني رفيقتي: ما آخر الطريق؟/ وهل عرفت أوله؟/ نحن دمى
شاخصة فوق ستار مسدلة/ خطى تشابكت بلا قصد على درب
قصير ضيق/ الله وحده الذي يعلم ما غاية هذا الوله المؤرق/ يعلم
هل تدركنا السعادة/ أم الشقاء والندم/ وكيف توضع النهاية المعادة/
الموت أم نوازع السأم".

(الحب في هذا الزمان ـ ديوان: أحلام الفارس القديم)

ومن ثم فإن حالة الحب التي يمر بها الإنسان ليست حالة مستحيلة يتم التخطيط لها وترتيب مراحلها، بدءاً من النظرة فالابتسامة فالسلام فالكلام فالموعد وانتهاء باللقاء؛ "فلم يعد الحب هو الحب الذي عرفته الرواية منذ بدأت حتى الآن، الذي يبدأ بالتعارف ثم الشوق ثم الرغبة في الوصال، بل لقد يبدأ بالرغبة في الوصال وينتهي بالتعارف"(١). إن الحب بنية مستقرة في الوجود الإنساني، في الرجل والمرأة على السواء، ومن ثم:

"قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما"

(القصيدة نفسها)

فاللقاء بين الطرفين إذن ليس هو باعث الحب، بل هو مجرد مناسبة تفرض لنفسها مقتضياتها التقليدية بين اثنين تستقر في كيان كل منهما بنية العاشق. وإن ما قد يكون عندئذ من لقاء الجسد لا يكون تحقيقاً لهذا الحب، أو تحقيقاً لرغبة حسية مبيتة، بل هو أقرب إلى أن يكون عملاً طقوسياً يؤديه الفرد كلما عرضت له مناسبة أدائه، مع يقينه أنه عمل عارض سرعان ما ينتهي وكأن لم يكن:

"ذكرت أننا كعاشقين عصريين يا حبيبتي/ ذقنا الذي ذقناه/ من قبل
أن نشتهيه/ ورغم علمنا بأن ما ننسجه ملاءة لفرشنا تنقضه أنامل
الصباح/ وأن ما نهمسه، ننعش أعصابنا/ يقتله البواح/ فقد
نسجناه/ وقد همسناه".

(القصيدة نفسها)

وربما كانت قصيدة "أغنية من فيينا" (ديوان: أحلام الفارس القديم) أوضح قصيدة تؤكد هذا التصور؛ فقد شاءت الظروف ـ دون حسبان ـ أن يتقاطع عاشقان فيخوضا

(١) صلاح عبد الصبور: مدينة العشق والحكمة، دار اقرأ، بيروت، ص ١٢٣.

تجربة الحب، ثم ينصرف كل منهما في سبيله قبل أن يعرف أحدهما ما اسم الآخر. وماذا تهم الأسماء بالنسبة إلى العشاق؟!

ومن الطريف أن ما سميناه "بنية الحب" يسميه صلاح "موهبة الحب":

"أشقى ما مر بقلبي أن الأيام الجهمة/ جعلته يا سيدتي قلباً جهماً/ سلبته موهبة الحب/ وأنا لا أعرف كيف أحبك/ وبأضلاعي هذا القلب".

(رسالة إلى سيدة طيبة ـ ديوان: أحلام الفارس القديم)

فالموهبة هي الاستعداد الكامن المستقر لدى الإنسان الذي ينشط كلما اقتضت الظروف نشاطه، فإذا لم يكن هناك مقتضٍ ظل الاستعداد مستقراً مكانه. ولكي يمارس الإنسان الحب لا بد أن تكون لديه هذه الموهبة أو هذا الاستعداد، وفي هذا المجال يتفاوت الأفراد، وعندما يبلغ هذا الاستعداد لدى إنسان ما أقصاه فإنه يبرز بوصفه دون جوان أو عامر بن أبي عامر.

٥ـ د

ويقودنا التعارض بين الأيام الجهمة وممارسة الحب إلى الوقوف على شرط من شروط هذه الممارسة يمثل ركناً أساسياً في مفهوم الحب، فتجربة الحب أو ممارسته غير معزولة مطلقاً عن الظروف العامة المحيطة بالإنسان، أو عن رؤيته للحياة والكون. والمحب الشاعر إما أن يكون على وئام تام مع هذه الظروف، وتقبل تام للحياة والكون، وهذا نادر، وإما أن يكون رافضاً لها وناقماً عليها، وهو الأغلب. فعلى أي نحو تتمثل تجربة الحب في الحالين؟

٥ـ د١

هناك قصيدة تقف منفردة في كل شعر صلاح يبدو فيها راضياً عن الكون والناس، مشيداً بعدالة السماء، نافضاً عن نفسه حزنه "المقيم العقيم"، مصافحاً الحياة في تهلل واستبشار، وكأنه إنسان قد انتهى به وهج الظهيرة إلى واحة وريفة الظلال، فإذا هو يستقر فيها ويكسر عصا الترحال. هذه القصيدة هي "أغلى من العيون" (ديوان: أحلام الفارس القديم):

"عيناك عشي الأخير/ أرقد فيهما ولا أطير/ هدبهما وثير/ خيرهما وفير/ وعندما حطَّ جناح قلبي النزق/ عرفت أنني أدركت/ نهاية المسير".

وتكاد هذه القصيدة كلها أن تكون تغنياً بصفات الطيبة والبراءة والحنان والشفافية والنضرة والسخاء (كفاك نعمى ـ ظلك الندي ـ ريح الزهر في حدائقك ـ حنانك الرقيق ـ وجهي الذي نضرته ببسمتك ـ أي نسيم ناعم هذا الحنان ـ تطل من عيوننا قلوبنا

المجنحة). كأن شاعراً رومانسياً غمرته السعادة فراح يصنع من محبوبته مثالاً لجمال روحي أخاذ لا مجال فيه لحركة الحواس. ومن ثم كان طبيعياً أن تمحو هذه السعادة الروحية الغامرة آثار كل اشتباك معضل قديم بين الشاعر والسماء، وبينه وبين الناس:

"وأي كون طيب يحيطنا/ حين نكون وحدنا معاً/ أي كمال لم يشاهد مثله/ أي جمال/ الله عادل بنا، والكون خير ما يزال/ والناس شفافون كالخيال".

ويظل الشاعر يتحرك في هذه القصيدة حركة مطردة في خطين متوازيين متآزرين؛ أحدهما يتعلق برؤيته للوجود بكل عناصره، والآخر يتعلق بتجربة الحب. والشعور بالرضا، بل السعادة الغامرة، هو ما يسيطر على هذين الخطين، إذ يبدو سلام الشاعر مع الوجود في مستوياته المختلفة (السماء والكون والناس) منعكساً على تجربة الحب بقدر ما ينعكس رضاه عن هذه التجربة على علاقاته بالوجود. ومن ثم بدت هذه التجربة مغايرة كل المغايرة لتجارب صلاح السابقة واللاحقة؛ فهي لا تبدو عابرة تجمع بين المشاعر المتناقضة وتعيش لحظتها على سطح الزمن أو في هامشه، بل تبدو في إطار من النورانية والإشراق كأنها الضالة المنشودة، أو كأنها غاية الغايات. ومن أجل هذا كانت هذه القصيدة ـ على غير المألوف في شعر صلاح ـ ذات صوت واحد يتحرك فيها أو يتغنى طليقاً من بدايتها حتى نهايتها.

وربما جاز لنا أن نستخلص من هذا الموقف ـ أخيراً ـ أن تجربة الحب لا يمكن أن تبلغ تحققها الكامل إلا إذا توطد السلام بين الإنسان والوجود.

٥ـ د ٢

إن تفرُّد هذه القصيدة في شعر صلاح ـ رؤية وأداء ـ لا ينفي الحقيقة في شأن تجربة الحب بعامة عنده، وهي أنها لا يمكن أن تكون تحققاً كاملاً لبنية الحب الأصلية، بل على العكس فإنه يؤكدها. فتعليق هذا التحقق على حالة السلام مع الوجود هو نفسه ما يجعلها عند الافتقار إلى السلام ـ وهو الأغلب ـ غير قابلة للتحقق. ولم يكن صلاح على وئام مع العالم (ما أكثر ما كرر على أسماعنا عبارات مثل: هذا الكون موبوء ولا برء ـ عالمكم موبوء)، بل كان رافضاً له في كل مستوياته. قد تداعبه الأمنيات فيتخيل نفسه وقد ربط الحب بينه وبين محبوبه برباط وثيق على مر الزمن كأن يصبحا نجمتين جارتين، أو موجتين توأمين، أو جناحي نورس رقيق، ولكنه ـ لكي تتحقق هذه الأمنيات أو تتحقق واحدة منها ـ كان لا بد أولاً أن يكون في سلام مع الوجود، ولكن لما كان هذا السلام مفقوداً فإن

الشعور بهذا الفقد ينعكس على نفس الشاعر، ويحول دون دخوله في حالة تحقق كامل للحب، ويقطر في نفسه المرارة:

"لكنني يا فتنتي مجرب قعيد/ على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة/ كوّن خلا من الوسامة/ أكسبني التعتيم والجهامة".

وقد سمعناه منذ قليل يشكو للسيدة الطيبة الأيام الجهمة التي عكست جهامتها على قلبه فسلبته موهبة الحب، وهو لا يمل من تكرار هذه الحقيقة:

"ولأن الأيام مريضة/ ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب/ لن نجني.. حتى الحب".

(يا نجمي ـ ديوان: تأملات في زمن جريح)

وهو في القصيدة نفسها يقول:

"ونما في قلبينا مرح مغلول الأقدام/ مرح خلاب كالأحلام/ وقصير العمر/ هل يضحك يا نجمي إنسان مقصوم الظهر؟!"

وهكذا تسلم الشاعر رؤيته للعالم إلى شعور عميق بالتعاسة، يصبح من المحال معه تحقق البهجة بالحب، وتصبح كل تجربة حب يخوضها محكوماً عليها منذ البداية بأنها ستنتهي وشيكاً.

لقد كان دون جوان رافضاً للعالم، ورافضاً للمجتمع بأفكاره وأعرافه وتقاليده، ولذلك راح ينشد خلاصه في الحب. ولكن كل تجربة كانت تسلمه إلى تجربة جديدة، وما كان من الممكن أن يقر له في الحب قرار قبل أن ينفض يديه من العالم، وهيهات! أو يتغير وجه العالم على النحو الذي يريده، وهيهات كذلك!

٥. هـ

ولكن هل يعني اليأس من تحقق كمال الحب، نتيجة لليأس من صلاح العالم، أن ينفض دون جوان يديه من التجربة والمحاولة؟ ولأي شيء بعد ذلك يعيش؟ وماذا يصنع الشاعر الذي غرس الحب في قلبه يوم غرس الشعر؟

كلا، لم يكن أحدهما ليكف عن التجربة مهما كانت نتائجها المتوقعة؛ فهي الشيء الوحيد الباقي والممكن، ولكنهما يمضيان في التجربة بمنطقين مختلفين؛ فدون جوان يمضي فيها تحدياً للمجتمع وانتقاماً منه، والشاعر يمضي فيها بوصفها العزاء له عن شرور العالم:

"ولما صار خفق الحب في قلبي هو السلوى/ لأيام بلا طعم وأشباح بلا صورة/ وأمنية مجنحة بجوف النفس مكسورة/ حملت الحب

للمحبوب ثم دنوت من قلبه/ وقلت له: أتيتك لا كبير النفس، لا تياه/
ولا في الكم جوهرة، ولا في الصدر وشحت/ ولكني إنسان فقير
الجيب والفطنة/ ومثل الناس أبحث عن طعامي في فجاج الأرض/
وعن كوخ وإنسان ليستر ما تعريت".

(الحب ـ ديوان: أقول لكم)

فالحب هنا ضرب من العزاء للنفس عن خيبة الظن في الحياة والناس، وعن الإخفاق في تحقيق ما رسمه الخيال من مطامح وآمال في حياة بريئة خالية من التمويه والتزييف. وحين يكون الحب سلوى للنفس عن شرور الواقع وعذاباته فإننا لا نتوقع عندئذ المحب التياه بنفسه وبقدرته على الإغراء؛ المفاخر ببراعاته في الفتك بالنساء؛ المطمئن إلى جاهه وثرائه، والملوِّح بهما فيما ينصبه لهن من شباك مثلما عرفنا في شخصية دون جوان في بعض تجلياتها، بل يبرز عندئذ المحب النقيض الذي يكسب قلب المحبوب بضعفه وقلة حيلته وخواء ذات يده، ولكنه يستبقي من دون جوان فضيلة الصدق مع النفس. ومن ثم فإن التناقض في سلوكهما يرجع آخر الأمر إلى الهدف الذي علقه كل منهما على المضي في تجربة الحب، فإذا اختلفت وسائلهما في الدخول إلى قلب المحبوب فقد اشتركا في الهدف وفي النتائج، ولم لا نقول: إنها الوسائل نفسها تستخدم مرة في حالة إثبات وأخرى في حالة نفي؟ وبعبارة أخرى، فإن صلاح عبد الصبور الشاعر يحقق دور دون جوان وأهدافه حين ينفي عن نفسه صفاته؛ فهو ينفي عن نفسه أن يكون أميراً أو له علاقة بقصور الأمراء (قصيدة "لحن")، كما ينفي عن نفسه مظاهر الثراء؛ فهو لا يملك ما يملأ كفيه طعاماً (القصيدة نفسها)، وهو لا يحلي ثيابه بالجواهر أو صدره بالأوشحة شأن دون جوان القديم[1]، ولكنه في الوقت نفسه كان لا ينسى أن يقدم نفسه بوصفه شاعراً، وكأن هذه الصفة تعوضه عن كل ما فاته من صفات دون جوان.

وهذه الصفة لها مغزاها حين نعود فنتذكر الرابطة الوثيقة بين الشعر والحب؛ فهو إذ يقدم نفسه بوصفه شاعراً إنما يقدم نفسه ـ في الوقت ذاته ـ بوصفه محباً، بل أكثر من هذا أنه يوحي بأن هذا الحب لن يكون تجربة شخصية منتهية، بل سيتقطر آخر الأمر من خلال الشعر فيتحول بذلك من قيمة حيوية إلى قيمة إنسانية، من فعل لا بد أن ينتهي إلى قيمة معرفية.

(١) يتردد هذا المعنى عند صلاح في عدد من القصائد، منها: "أناشيد غرام"، "رسالة إلى صديقة"، "أغنية حب"، "لحن"، "أغلى من العيون".

وفي إيجاز أقول: إن إحساس الشاعر بضرورة الحب من أجل أن يبقى الشعر هو ما كان يوقعه في تكرار التجربة، مع يقينه أنها مجرد سلوى وعزاء عن قبح العالم.

٥. و

في إطار هذا المفهوم تصبح الشهوة عرضاً بالنسبة إلى الحب، ويصبح التنفيس عن الغريزة هو الوجه الآخر المغلوط للحب عند الشاعر. وقصيدة "أنثى" (ديوان: تأملات في زمن جريح) بناء رمزي يشير إلى موقف الشاعر السلبي من حبيبته التي "تطفئ المصباح" ثم تطفئ شهوتها على بدنه. والقصيدة تتضح بفتور الشاعر واستسلامه لهذا الطقس الليلي المتكرر:

لكن الموقف يصبح أشد وضوحاً عندما نتوقف عند ذلك الحوار الذي دار بين سعيد (الشاعر) وليلى في مسرحية صلاح "ليلى والمجنون":

ليلى: أتمنى لو عشنا في عش واحد

سعيد: تعنين.. سرير واحد؟

ليلى: كالأزواج جميعاً يا حبي

سعيد: أهو الجنس إذن؟

ليلى: بل هو تحقيق الحب

سعيد: الحب إذن وهم دون الجنس؟

ليلى: بل هو شوق ظمآن يبغي أن يتحقق

سعيد: هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب؟

ليلى: لا أدري

ثم يعود الحوار بينهما مرة أخرى فيجري على النحو الآتي:

ليلى: انظر لي والمسني وتحسسني

إني وتر مشدود

يبغي أن ينحل على كفيك غناء وتقاسيم

سعيد: أوه.. الجنس

لعنتنا الأبدية

وجه الحب المقلوب

وليس محض مصادفة أن يكون موقف سعيد (الشاعر) في هذه المسرحية من الجنس أو الشهوة هذا الموقف. ومن أجل هذا أيضاً، وقبل سعيد، نصح القرندل للأميرة (مسرحية الأميرة تنتظر):

"يا امرأة وأميرة/ كوني سيدة وأميرة/ لا تثني ركبتك النورانية في استخذاء/ في حقوي رجل من طين/ أياً ما كان".

إن هذا الموقف كله ينطوي على رؤية دونجوانية، ألم نعرف من قبل موقف دون جوان من "دونا ألفيرا" ورأيه في أن استمراره في الزواج منها لم يكن إلا نوعاً من "الزنا المستتر"؟!

(٦)

والآن وقد طالت بنا الرحلة مع صلاح عبد الصبور بوجهه الفاوستي ووجهه الدونجواني لا يبقى إلا أن نقول: إنه لم يكن يحمل هذين الوجهين منفصلين (وما فصلنا بينهما هنا إلا لضرورة إجرائية)، بل كانا مندمجين، أو كان كل منهما يصبح قناعاً للآخر وفقاً للظروف والموقف، وإلا فبِعَيْن مَن منهما نقرأ مثل قوله:

"تعصر قلبي الوحدة في ساعات العصر المبطئة الخطوات/...
أمضي عندئذ أتسكع في الطرقات/ أتتبع أجساد النسوة/ أتخيل هذا الردف يفارق موضعه ويسير على شقيه/ حتى يتعلق في هذا الظهر/ أو هذا النهد يطير ليعلو هذا الخصر/ (وأعيد بناء الكون)؟!

(حديث في مقهى ـ ديوان: تأملات في زمن جريح)

هل هو فاوست الذي كان يتعذب بشعور الوحدة؟ أم دون جوان الذي يخرج بحثاً عن مواطن الفتنة؟ أم هما معاً وهما يريدان أن يغيرا الكون؟

وبأي عين منهما نقرأ كذلك قوله في المقطع السادس من "مذكرات الملك عجيب":

"وافَزَعي من حيرة الأفكار والسبل!/ أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعة/ يا حفنة من الصفاء ضائعة/ هل تختفين في الجسد/ أعصره فينتفض/ وحين يروى ينزوي ولا برد/ وبعد ساعة يعوده الظمأ/ كأن كل ما ارتوى/ كان سراباً أو زبد".

هل هو فاوست الذي تعذب بالأفكار والبحث عن الحقيقة؟ أو هو دون جوان الذي يبحث عن الصفاء في الجسد؟ وهل الخطاب هنا موجه إلى الحبيبة أو إلى الحقيقة "المقنعة"؟

إن الإجابة تؤكد لنا أن هذين النموذجين القديمين قد امتزجا ـ من خلال الشاعر ـ ليصنعا معاً بنية أكثر تركيباً، يصبح فيها عاشق الحكمة هو نفسه حكيم العشق. وهذه البنية هي ما يسقطه شعر صلاح في وعينا المعاصر.

المأساوية العبثية

الحَرْدلُّو يعلن تمرُّده

من بين شباب الشعراء السودانيين المعاصرين عدد غير يسير ممن يفتحون نفوسهم لتيار الشعر الجديد، يستوعبون أبعاده الفنية والمعنوية، ثم يصدرون فيما يبدعون من شعر عن تمثل صادق لهذا التيار بكل أبعاده، وعن اقتناع كافٍ بقيمته.

وسيد أحمد الحردلو واحد من هؤلاء الشعراء الذين يدعمون حركة الشعر الجديد في السودان، ويشاركون مشاركة فعالة في تأصيلها في مجتمع ما زال حريصاً على التقاليد. ولهذا فإن مرور أكثر من عشرين عاماً الآن على بداية هذه الحركة في أماكن مختلفة من الوطن العربي لم يخفف من عبء المواجهة العنيفة التي يتحتم على الحردلو وأمثاله أن يحملوه. فأنصار الشعر الجديد في السودان ما زالوا - على رغم مرور الزمن - قلة بالقياس إلى جمهور الشعر. وكل ما يمكن أن يكون رواد حركة التجديد الأوائل في الوطن العربي، الذين عرف السودانيون دواوينهم وقرؤوها، قد صنعوه هو أنهم مهدوا الطريق أمام بعض الشعراء السودانيين للدخول إلى ميدان المعركة، فتحملوا عنهم عبء الصدمة الأولى، ولكنهم لم يتحملوا عنهم عبء المواجهة المستمرة. ولهذا ما زال موضوع "القديم والجديد في الشعر" من الموضوعات الرئيسة التي لا يمكن أن يخلو موسم ثقافي في الخرطوم من عقد الندوات له ومناقشته، فضلاً عن الجلسات الأدبية الحرة بين جماعات المثقفين المختلفة.

وإذا كان على الحردلو أن يتحمل مع غيره عبء هذه المواجهة المستمرة فإن عليه - وحده - أن يتحمل عبء مواجهة أعنف وأقسى، لا في السودان وحده، بل على مستوى الوطن العربي كله. فصحيح أن الجدل حول التجربة الشعرية الجديدة قد فقد حدته، بل يمكن أن نقول باطمئنان: إنه قد خف إلى حد بعيد في كثير من أقطار هذا الوطن، بخاصة تلك

التي شاركت في التجربة منذ وقت مبكر، وانتهى الأمر فيها بكثيرين إلى تقبل التجربة بعد أن كانوا رافضين لها. لكن تجربة "قصيدة النثر"، وإن خف الجدل حولها كذلك، لم تكن النتيجة هي نفسها في الحالة الأخرى، بل يمكن أن يقال: إن هذا الجدل قد أيد وجهة الرفض وعدم الاقتناع بهذه التجربة. فإذا عرفنا أن الحردلو يكتب "قصيدة النثر" كما يكتب القصيدة الجديدة تبين لنا حجم المواجهة التي يتحتم عليه أن يتحملها لا في السودان وحده، بل على مستوى الوطن العربي كله.

وعالم الحردلو كما يصوره شعره عالم رحب متنوع بل غني في تنوعه، وتحلق في سمائه مجموعة لا بأس بها من الأفكار. ولكن ليس معنى هذا أنه عالم عقلاني لا يعيش إلا في رأس الشاعر، فالحقيقة أن الشاعر يكاد لا يصدر في قصيدة من قصائده إلا عن واقعة بعينها، سواء أكانت واقعة حسية أم واقعة نفسية. وسوف نتبين معاً بعض المواقف الشعرية عنده التي تؤكد لنا هذه الحقيقة. لكننا نحرص في دراستنا للشاعر- سواء أكان هذا منهجاً سليماً أم معيباً - على تجريد الخطوط العامة الرئيسة أو المحورية التي يقوم عليها عالم الشاعر. إننا نريد أن نلم بأبعاد هذا العالم التي هي في الوقت نفسه أبعاد التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر، ولهذا فإننا لا نرضى للجزئيات أو المواقف الجزئية أن تستهوينا دون أن نتمثلها حيث هي داخل إطار من التصور العام.

وما يكاد الإنسان يفرغ من قراءة شعر الحردلو والتأمل فيه حتى تلوح له مجموعة من الخطوط العامة الرئيسة التي تهيمن على عالم الشاعر وتتسلط على تجربته. ومن أوضح هذه الخطوط غلبة الشعور بالإحباط على التجارب التي يخوضها الشاعر، أو المواقف التي يكتفي بمعاينتها. والمقصود بالإحباط هو أن المقدمات لا تؤدي إلى النتيجة المرجوة أو المتوقعة لها، بل يسبق مرحلة النتيجة تدخل عنصر طارئ وغريب (في الظاهر على الأقل) في الموقف ثم تحويله لمجرى الشعور إلى اتجاه آخر مخالف.

وحيث إن هذا الاتجاه يخالف ما كان مرجواً أو متوقعاً فإنه يؤدي غالباً إلى حالة من خيبة الأمل والأسف.

وغالباً ما يكون الحس المأساوي لدى الشاعر ويقظته هما السبب في هذا التحول الذي ينتهي بالموقف إلى نهاية غير النهاية المرئية بالعين المجردة، أو المتوقعة بمنطق العقل. والسبب هو ذلك التدخل التعسفي لعنصر يبدو غريباً وطارئاً على الموقف.

ولننظر الآن - قبل أن نتفهم مغزى هذه الظاهرة البعيد - في بعض الصور التي يقدم إلينا الشاعر فيها الأشياء وقد بدأت بداية معينة كان يمكن أن تؤدي إلى نتيجة معينة،

ولكن العامل الطارئ المناوئ وضع لها النهاية السريعة غير السعيدة غالباً.

في القصيدة التي كتبها الشاعر في عام ١٩٦٦م بعنوان "مقدمات" نجد ثلاث صور مختلفة، تتفق - مع ذلك - في الأسلوب والمغزى، وسأبدأ بالصورة الأخيرة، يقول الشاعر:

حوار
يبدأ بين واحد وواحدة
تعارفا ذات مساء حالم في بار
وحين مدَّ يده ليهتك الإزار
انفجرت قنبلة وانهدم الجدار

ثم يقص الشاعر قصة طويلة؛ فالقصة فيما يلوح قصيرة بطبيعتها، ولا قيمة لكل التفصيلات التي سبقت مرحلة مد الشخص يده لكي يهتك الإزار، فالمهم أنه وصل إلى هذه المرحلة، ولكن فجأة تنفجر قنبلة وينهدم الجدار، أو فجأة يحدث - باختصار - الإحباط.

وقد اخترت هذه الصورة الأخيرة من القصيدة لأنها أشد ما تكون وضوحاً بل حدة في التعبير عن الظاهرة.

أما الصورة الثانية في القصيدة فتتحدث عن:

قصيدة لم تكتمل
مهملة، منسية، طي كتاب
شاعرها داست عليه - فجأة - سيارة الحريق
ومات في الطريق
بدون أن يقول أين

والسطر الأول وحده يحمل صياغة الشاعر للظاهرة (الشيء الذي يبدأ ولا يتم). والشيء هنا هو قصيدة، أما لماذا لم تتم فلأن سيارة الحريق داست الشاعر فجأة في الطريق فمات. فالموت الفجائي، أو "الموت في الطريق" كما يسميه الشاعر نفسه، هو السبب في أن القصيدة - هذا الشيء الجميل - لم تكتمل.

أما الصورة الثالثة - وهي الأولى في القصيدة - فطويلة من حيث هي صياغة لغوية بعض الشيء، وكان في وسع الشاعر أن يركزها بالطريقة نفسها التي اتبعها في الصورتين الأخريين على النحو الآتي:

رسالة بدون رد
لعاشق حزين

لم تلتفت سيدة القصر لها
بنظرة واحدة..
لكن خادم القصر المنيف
ألقى بها في سلة التراب

وهكذا نجد الحوار الذي بدأ ولم يتم، والقصيدة التي لم تكتمل، والرسالة التي لم ـ ولن ـ تظفر برد، كلها شواهد تؤكد أن الإخفاق عامل يلاحق البدايات السعيدة أو الواعدة. ومن الممكن أن يفسر هذا الإخفاق بالإحباط الشخصي الذي يصيب الشاعر؛ أي في حدود تجربته الذاتية الخاصة، ولكنه من الممكن كذلك تفسيره بما يمكن أن نسميه "الإحباط الكوني"؛ أي في حدود التجربة الوجودية بعامة. والإحباط الشخصي غالباً ما يكون ناشئاً عن الشعور برقيب يرصد على الفرد أخطاءه، سواء أكان هذا الرقيب ذاتياً (وهو عندئذ الضمير) أو اجتماعياً (وهو عندئذ العادات والتقاليد). وليس غريباً على شاب نشأ وترعرع في البيئة السودانية؛ في ريفها قبل حضرها، أن يعاني من الإحباط بفعل ضميره الخاص، أو بفعل العادات والتقاليد، أو بفعل ذلك جميعاً. وحين عبر الشاعر بالصور السابقة عن بعض وجوه الإحباط كان يعبر عن وقائع نفسية أو خلقها الخيال ولكنها لا تجافي منطق الواقع؛ ففي الواقع يمكن أن تحدث هذه الوقائع نفسها أو مثيلاتها وبالحدة نفسها. فهي إذن صور من الإحباط الذي يقع ـ أو يمكن أن يقع ـ لإنسان بعينه أو لأي إنسان. وعلى هذا المعبر تنتقل التجربة من حدود الذاتية الفردية الضيقة إلى دائرة الوجود كله، ومع هذا العبور يتحول شعور الإحباط الشخصي إلى حس مأساوي. ولهذا قلنا: إن هذه الصور التي قدمها الشاعر يمكن أن تحمل دلالة وجودية تنعكس على الحياة بعامة بقدر ما تحمل من دلالة شخصية.

فعلى المستوى الكوني يمكن أن نلاحظ أن الأشياء التي توجد تظل دائماً تحت تهديد بالفناء والموت. كل شيء لا محالة إلى الموت، خاضعاً في ذلك لمنطق لا يعرف قواعده أحد. ومعنى هذا أن نهاية الأشياء غير معروفة وغير محددة وغير مبررة (إلا إذا ارتبط هذا التبرير بفكرة ميتافيزيقية أو دينية). ومن ثم كان الموت (أي كانت النهاية) ضربة لازب، وكان الإحباط على المستوى الكوني حقيقة جوهرية ومحورية من حقائق الوجود.

* * *

خط الموت

وهنا يمكننا أن نتبين الخط الرئيس الثاني الذي يحدد عالم الحردلو، وهو ما يمكن أن

نسميه "خط الموت". وليس غريباً أو جديداً أن يشغل الشاعر نفسه بموضوع الموت؛ فالموت كان وما يزال وسيظل ظاهرة إنسانية وكونية من الطراز الأول، وقد شغل بها الشعراء في كل العصور، وكان اشتغال شعرائنا المعاصرين بها أشد. ولكن الحردلو حينما يشغل نفسه بموضوع الموت لا ينظر إليه مستقلاً بل مرتبطاً بعبثية الوجود.

هذا المعنى - أعني عبثية الوجود - واضح في الصور الثلاث التي مرت بنا من قبل، وواضح كذلك في قول الشاعر في قصيدته "أيامنا":

مضحكة أيامنا

مضحكة كالموت في الطريق

مضحكة حتى النخاع

إثر شجار بين عابرين

تعاركا

لأن واحداً أراد أن يبصق في الرصيف

وكان آخر يمر قربه

وكان ثالث يعبر عندما

تعاركا

فجاءت الصفعة فوق صدغه

ومات

فهذه الصورة تعكس كذلك معنى الموت للشاعر في الطريق تحت عربة الحريق دون أن يتم قصيدته، ومعنى انفجار القنبلة وسقوط الجدار فوق العاشقين، فالموت في هذين الموقفين مضحك ومثير بمقدار ما يضحك موت عابر السبيل الذي لم يكن طرفاً في النزاع، بل كان - في عبوره - قريباً فحسب من المتصارعين.

وهنا تبرز لنا خصوصية نظرة الحردلو للموت؛ فليس الموت في ذاته ما يزعجه، لكن "الموت في الطريق"، الموت الفجائي غير المنتظر وغير المتوقع وغير المعقول، الموت العابث الذي يظهر في اللحظة غير المناسبة لكي يصنع النهاية الضاحكة المحزنة.

وتكرار الصور التي تمثل ظاهرة "الموت في الطريق" في كثير من قصائد الشاعر، بل تكرار العبارة نفسها حتى لنجدها عنواناً لقصيدة من قصائده، يدلنا بوضوح على مدى اهتمام الشاعر بهذه الظاهرة، ومدى ما تسببه له من فزع وضيق.

والقصيدة التي تحمل عنوان "الموت في الطريق" تحدثنا عن الشخص الآخر المتفائل

بمقدم الربيع ذات يوم، وكيف أن الشاعر حذره:

قلت له ونحن نفترق:

يا صاحبي فلتحذر الطريق

هذا زمان الموت في الطريق

ولكنه كان ممتلئاً بالحياة وبالثقة في المستقبل. وما كادا يفترقان حتى قابله الفاشست والهمج عند انحناءة الطريق ومزقوه بحرابهم وقتلوه.

الموت إذن عامل إحباط من الطراز الأول، بل لعله عامل الإحباط النموذجي في الحياة وفي الوجود.

* * *

خط الحزن

ويجرنا خطًّا الإحباط والموت إلى خط ثالث بالضرورة، هو "خط الحزن". وموجة الحزن في شعرنا المعاصر عارمة، سواء أكان حزن الشاعر رومانتيكياً أم ميتافيزيقياً. والمتأمل في شعر الحردلو يتبين له مشاركة الشاعر غيره من شعراء العصر في الشعور بالعوامل التي تبعث الحزن في النفس، سواء في ذلك العوامل الفكرية الصرف أو العوامل الحضارية بأوسع معاني الكلمة. فقابلية الحردلو للتلقي والتمثل والتفاعل جعلت منه لحناً مؤتلفاً مع مجموعة من الألحان التي يمثلها بعض الشعراء المعاصرين في الوطن العربي، وهو في هذا يختلف عن غيره من شباب الشعراء السودانيين الذين يحاولون عزف ألحانهم مستقلة عن سيمفونية الشعر العربي المعاصر.

وسوف نستجلي ـ فيما بعد ـ جوانب الإطار الحضاري الذي يعيش فيه الحردلو ويشارك فيه على الرغم منه، ويتعذب به آخر الأمر، ففي هذا الإطار مبررات كافية لغلبة شعور الحزن والأسى على الشاعر وشعره من ذلك الملل والضجر والضياع في المدينة، وفقدان القيم الإنسانية، والجوع العاطفي، وكذلك غلبة التافهين والأدعياء والخصيان على الحياة. كل هذا وغيره مما يشترك فيه الحردلو مع غيره من الشعراء يعد تبريراً كافياً لمشاعر الحزن الرافضة، غير أن الحردلو لا يحزن في صمت، ولا يرفض في سلبية، بل يرفع صوته عالياً ويصرخ: "ملعون أبوكي بلدا" (هذا عنوان مجموعة قصصية للشاعر طبعت في القاهرة في عام ١٩٦٥م وأعيد طبعها في بيروت في عام ١٩٦٨م). ومن ثم يمكن أن يقال: إن طبقة صوته في الرفض تذكرنا بطبقة الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في بعض شعره.

وهذه المبررات المشتركة لا تعني أكثر من كون الحردلو يعرف كيف يشارك الآخرين معاناتهم وعذابهم، وكيف يتفاعل معهم تفاعلاً حقيقياً وصادقاً، ولا يمكن أن تعني بحال من الأحوال أن الحردلو يحاكي الآخرين مجرد محاكاة، أو أنه ينسج على منوال غيره. وسوف نرى كيف يؤكد الحردلو أصالته الشعرية وهو يحدثنا عن موقفه من المدينة وأهلها، وهو الموضوع الذي يبدو لنا أن الشعراء الآخرين ربما استهلكوه واستنفدوا كل طاقة ممكنة في التعبير عنه.

أما الآن فنود أن نقرر أن حزن الحردلو ـ كما يكشف عنه شعره ـ وإن نبع أصلاً من شعور الإحباط فقد أخذ طابعاً إيجابياً فيما سميناه الحزن الرافض. وليس من حقنا أن نهمل مصدر الحزن لدى الشاعر؛ فتعرُّف هذا المصدر يساعدنا في تحديد نوعيته. ونشوء حزن الحردلو أصلاً عن شعور الإحباط قد مكن له وجعله حزناً دائماً ومقيماً. فالحزن في هذا الوجود لا بد أن يكون بقدر الإحباط، وإذا كان الإحباط عاماً على المستويين الشخصي والكوني، وواقعاً في كل لحظة وكل حين، فإن من الطبيعي أن يعم الحزن ويسود الحياة. يقول الشاعر في قصيدة له بعنوان "عودة الحزن" مخاطباً الحزن:

....

....

ماذا إذا تركتني

لليلة واحدة أعاين اليقين

ماذا إذا أعطيتني حريتي كالآخرين

يا حزن، يا جبار، يا قهار، يا لعين

فالحزن إذن هو المتحكم، هو العنصر الملازم لكل شيء، هو قيد الشاعر الذي لا يستطيع منه فكاكاً. ومن ثم لم يكن غريباً أن يشعر الحردلو إزاء الحزن بالخضوع، وكأن الحرية هي كسر قيد الحزن، وهذا بدوره لا يمكن تحقيقه إلا بتعديل جوهري في الكون.

* * *

الحائط الأول

الإحباط والموت والحزن والرفض ـ إذن ـ هي أركان عالم الحردلو الأربعة. وعلى جدران هذا العالم تتناثر صور جزئية كثيرة، ولكنها بمثابة الواجهة التي تعكس تلك الخطوط العامة بشكل مادي وملموس، إنها الواجهة الحضارية التي تعكس صور العصر.

وعلى أحد جدران هذا العالم نجد صورة شريطية مستعرضة وممتدة تتضمن هي ذاتها

كثيراً من التفصيلات. وهذه الصورة تحمل عنوان: "مدينتي والليل والخراف"، وتتضمن سبع عشرة جزئية ليس من الممكن نقلها هنا كما هي، وليس من الممكن كذلك تجاوزها جميعاً.

الجزئية الأولى وكذلك الثانية تقومان بدور تمهيدي، فتتحدثان عن هبوط الليل في المدينة وما يتبعه من خروج للناس من مساكنهم، وتصاعد الغبار وركض الحوذي والقواد والسمسار كل يبحث عن عمله، ثم اشتعال أنوار "النيون" ودوران الأقداح وتصاعد الدخان، والساعة في الميدان ترصد مرور الزمن. ثم تأتي التفصيلة الثالثة لتعكس صورة من حوار كله عبث وضياع وتمزق وثورة:

- عيناك نجمتان
- سيلعب "الهلال"
- وحزبنا عظيم
- غنٍّ لنا توريت
- أيامنا عذاب
- الليل لا يطاق
- أظنه مسلول
- فلنرفع الأقداح
- وحزبكم عميل
- قد نفد الشراب
- غنٍّ عن العذاب
- باع .. باع
- فليسقط السودان
- باع .. باع

هذه صورة من صور الليل في المدينة، تلوح في أحد جوانبها، أما الجانب الآخر فيحدث فيه شيء آخر. ولكننا قبل أن نعاين ما يجري في ذلك الجانب الآخر نلتقي بجماعة:

مثقفون بعضهم
وبعضهم تعلموا
وبعضهم أنصاف
وحين يأتي الليل في مدينتي
خراف

فهؤلاء المثقفون هم ـ على حد قول الشاعر ـ المصيبة الحمراء في البلد، وهم النكد. فإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر من المدينة وجدنا إنساناً في بيت من صفيح يقلب جريدة في ضوء القمر عله يعثر على إعلان عمل، وبجانبه طفلة تتضور جوعاً. وفي الطرف الأقصى نعاين "أحمد" عاكفاً ـ كدأبه كل ليلة ـ على كتابة خطاب على لسان زوجة وحيدة إلى زوجها المغترب سعياً وراء الرزق. ثم يلوح لنا سلمان في ضياعه ووحدته:

من دغش الصباح للمساء

يلوب في شوارع البلد

يبحث عن أحد

وليس سلمان وحده الذي يستشعر الغربة، بل إن الشمس ذاتها لا تزال غريبة. ووسط هذه الصور يقف الشاعر لكي يضع لها هامشاً في صيغة تساؤل:

كيف ـ إذن ـ ستزهر الحروف

في وطني ويهمر المطر؟

كيف ـ إذن ـ ستولد الأشعار

وتطلع الأزهار؟

كيف يسود النور

وبلدي مخمور؟

ثم يحلو له الأمر فيضع هامشاً آخر قصيراً، ولكنه حاد:

مدينتي شبه مدينة

وطني شبه وطن

وأنا شبه بشر

كل شيء إذن شبيه بما ينبغي أن يكون عليه، فالمدينة لها كل المقومات الشكلية للمدينة، والوطن في مجموعه له شكل الوطن، والإنسان نفسه يحمل صورة البشر، لكنها مجرد أشكال، أما الجوهر فزيف، وأما الباطن فخراب.

هذه هي مدينة الخرطوم حيث يعيش الشاعر، نائية منعزلة عن العالم:

ما سمعت بمثلها المدن

ما حملت أخبارها أسلاك

فتخلفت وراء الزمن، وافتقدت وشائج الحياة التي تربطها بالعالم الحي، ولا سبيل أمامها لكي تحصل على معنى وجودها إلا أن تكسر الجدران العتيقة المضروبة حولها، وأن تفتح النوافذ وتأذن للنور:

قد دقت الساعة في الميدان

منتصف النهار

فاستيقظي، هتيكة الإزار

واغتسلي، تطهري بالنار

وحاولي اللحاق بالقطار

هذه المجموعة من الصور ترد في قصيدة واحدة، ولكنها ترد كذلك مفرقة في قصائد مختلفة، مثل قصائد "العار" و"شعبي" و"المقهى" و"يا لصوص الكلمة"، ترد فيها وقد عمقت خطوطها وزادت ألوانها صراخاً وحدة.

* * *

الحائط الثاني

فإذا نحن التفتنا إلى الحائط الثاني وجدنا صورة تفصيلية لما كان عليه واقع الثقافة والمثقفين في السودان، ذلك الواقع الخانق المختنق في الوقت نفسه كما تريد الصورة تقول. ومع أن الصورة حادة في خطوطها، ومع أن فيها تعميماً لا يقبله الواقع، لا تزال تعكس قدراً غير يسير من الحقيقة.

هنا نجد الصورة الجزئية السريعة التي حدثتنا من قبل في إجمال وبتجريد عن واقع المثقفين قد تضخمت وتجسمت بعض الشيء، وتحددت في الوقت نفسه بعض قسماتها:

ليس فيكم واحد ذاق عذاب الكلمة

وتعرَّى لعيون الليل يحكي ألمه

وبكى والنجم فرحان وغنى ندمه

كلكم يطفو على السطح ويغتاب أخاه

كلكم ضاع ولم يبلغ مداه

كلكم في أول الرحلة تاه

....

فالادعاء إذن هو السمة العامة التي تريد الصورة أن تصف بها المثقفين في السودان، وهو ادِّعاء ليست وراءه بادرة صدق:

في بلادي لا يكون الشعر شعراً

في بلادي يصبح الصدق دعارة

وتجارة

فاخفض الرأس ونافق

وتلون

فغداً تصبح رب الشعراء

وليس من الصعب أن يصبح غير الشاعر رباً للشعراء:

فهنا ألقابهم دون عدد

عندما يأذن سمسار البلد

يصبح الحرف دعارة

وتجارة

وغنائم

في بيوت الأدعياء

واللصوص المقعدين

وفي هذا الإطار القاتم لا يمكن أن يشعر الفنان الحق، والشاعر الحق، والمثقف الحق، إلا بالجو الخانق بل القاتل، وهو الشعور الذي عبر عنه الحردلو بصراحته وحدته المعهودة في قصيدة "شعبي":

إني بعثت إلى الخرطوم أغنية ... فأنكرت أنها من وحي أفكاري

إني يدمرني الغثيان سيدتي ... ما دمتِ عارية في صدر خمارِ

إني سئمتك، هل تدرين سيدتي ... وكان حبي بلا حد ومقدار

والحردلو بذلك يفسر لنا ظاهرة كانت ملموسة في السودان، هي أن معظم أدبائه الأصلاء ما يلبثون أن يضيقوا بالحياة ويهجروا الأدب ويخيم عليهم صمت كصمت القبور، والسبب في الغالب هو أن البارزين يلقون من الآخرين عنتاً غير يسير.

وفي هذه القصيدة نفسها ـ شعبي ـ يعزو الحردلو الظاهرة كلها؛ ظاهرة العداء الخفي بين المثقفين بعضهم البعض، والحرب التي يشنها المدعون على الأصلاء منهم، ثم هجرة من ينجو منهم بفنه خارج السودان ـ يعزوها إلى عدم تحرر الشعب نفسه تحرراً حقيقياً، فلو أنه كان حراً بحق لما استطاع الأدعياء والدجالون أن يزيفوا عليه الحقائق. ومن ثم يختم الشاعر القصيدة موجهاً الخطاب إلى وطنه فيقول:

... يا مستنقع العار

أما سئمت رقاداً في ضرائحهم

أما قرفت من التسبيح يا عاري

متى تحس بأن الأرض سيدة

متى ستشعر يا شعبي بأشعاري؟!

فهكذا يصبح الشعور بالسيادة مسلمة ضرورية لتذوق الفن الأصيل وتقديره.

* * *

الحائط الثالث

وعلى الحائط الثالث نجد صورة أخرى مجسمة لمشاعر الضياع والجوع العاطفي التي يحسها الشاعر في المدينة، وهي المشاعر التي استفاض الحديث عنها في الشعر المعاصر، وبقيت ـ على رغم تغير الزمن ـ أثراً من آثار الشعور بالغربة الذي عاناه الرومانتيكيون من الشعراء من قبل.

وليس غريباً أن نصادف لدى الحردلو بعض آثار النزعة الرومانتيكية على رغم ما يبدو من تعارض بينها وبين رفضه الحاسم والصارخ للواقع الذي يعيشه، فالتخلص نهائياً من النزوات الرومانتيكية أمر ـ فيما يبدو ـ عسير في مجتمع كان لا يزال يبحث لنفسه ـ خلال ألوان من الصراع لا حصر لها ـ عن شكل. ومن ثم فإن الحردلو ـ في كل ما يتحدث عنه من نزوات عاطفية ـ كان أصدق في التعبير عن المرحلة التي عاشها، بكل تناقضاتها، ممن يحاولون تجاهل تلك المشاعر المصطرعة.

وتلوح أمامنا صورة الضياع والوحدة كأنها شخصية صرف حين نطالع في قصيدة "في المقهى" قوله:

ما زلت في المقهى..

وما زال الفراغ

يرنو إليَّ..

ولم أزل أرنو إليه

فلعل بعد دقيقة

يأتي صديق

قذفت به قدم الطريق

وحدي هنا

ولفائف التبغ الرخيص

والقهوة السوداء..

والحزن القديم

وأنا ومنضدتي.. وكرسي يتيم

ما زال مثلي في انتظار

وجه يطل من الفراغ

ولكن من عرف السودان ومدينة الخرطوم على الخصوص يدرك جيداً أن هذه الصورة ليست شخصية، وليست مجرد تعبير عن أحاسيس شاعر، بل هي انعكاس لواقع نفسي يعاني منه كثيرون.

أما الجوع العاطفي فيظهر جزئياً في صورة مكملة لهذه الصورة، إذ يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

ما زلت أنبش في عيون الناس عن حب قديم

ولكن هناك قصائد أخرى تعبر عن هذا الجوع العاطفي تعبيراً أكثر تفصيلاً وأحدَّ نبرة، وربما كانت قصيدة "الموت" تعكس لنا صورة لمشاعر الوحدة والضياع والجوع العاطفي هي أكثر الصور وضوحاً. وفي هذه الصورة أربع تفصيلات، في التفصيلة الأولى يتجسم الشعور بالوحدة:

أمس ركبتُ رغبتي وسرت

في شوارع البلد

أحاول اصطياد فرحة منفردة

تبحث عن أحد

فلم أجد

وفي التفصيلة الثانية يبرز معنى الضياع؛ إذ فقد كل شيء معناه ومغزاه:

وسرت نحو النيل

وكان خانعاً .. وفارغاً .. وصامتا

وكان مرمياً بدون قاع

وكان ميتا

ولم تفقد الأشياء على الأرض وحدها معنى وجودها بل كان الأمر كذلك في السماء.

ثم تأتي التفصيلة الرابعة والأخيرة لتصور بطريقة تعبيرية بالغة في الحدة والعنف أقصى وأقسى حالات الشعور بالجوع العاطفي:

وعدت للأرض .. فلم أجد

ودون أن يبصرني أحد

رميت نفسي تحت عربة

كانت تقل عاشقين

و.. مت

* * *

الحائط الرابع

وعلى الحائط الرابع نجد الصورة الرومانتيكية المكملة للصورة السابقة بخاصة، وللصور الأخرى بعامة، وهي الصورة التي تعكس شعور الحنين إلى الريف. فالفرار من المدينة إلى الريف يبدو في وقت من الأوقات وسيلة من وسائل الخلاص من ضغط المدينة وجوها الخانق وإطارها الحضاري القاتل للإنسان وللقيم الإنسانية فيها. إنه فرار من العقم إلى الخصوبة، ومن الابتذال إلى البكارة، ومن التعقيد إلى البراءة.

والحردلو ـ مثل كثير من الشعراء ـ قد نشأ في الريف قبل أن يمارس الحياة في المدينة، وما زالت تربطه بقريته "ناوا" وشائج. وطبيعي أن يولي الإنسان وجهه شطر القرية حين يضيق بحياة المدينة. ومن ثم بسط الحردلو شراع مركبه للريح قاصداً عينين جميلتين من ناوا:

عميقتين مثل لوحتين

بريئتين مثل طفلتين

تقيتين.. حلوتين

(من قصيدة "عينان من ناوا")

وتوعَّد كل من يحول بينها وبين "حبيبها العائد من خرائب المدن":

حيث حضارات الرجال الفارغين

حيث حضارات النساء الفارغات

حيث العيون المطفآت

وهكذا تنعقد المقارنة تلقائياً وبالضرورة بين وجه الحياة الذي يفر منه الإنسان في المدينة ووجهها الذي يحن إليه في القرية، ولا بد أن يبرز التعارض بينهما صارخاً.

ويعود الشاعر إلى هذه المقارنة مرة أخرى ـ وبالضرورة كذلك ـ في الخطاب الذي أرسله إلى قريته نفسها، إذ يسأل في إيجاز وتركيز (بعد أن سأل تفصيلاً عن إخوته وجارته زبيدة التي تزوجت محمد الحطاب، وعن عم عثمان الشيخ الضرير، وعن إبراهيم صاحب الجميزة التي وقع من فوقها الشاعر وهو طفل، وعن عمته صليحة الطيبة، وعن جارهم النجار وابنه، وما إذا كان لا يزال يستحم في النيل في منتصف الليل ولا يخاف، وأخيراً عن

أحمدون مغني القرية) فيقول في قصيدة "جواب":

قولي عزيزتي

أما تزال الشمس في سمائكم؟

....

ثم يردف على الأثر بالصورة المقابلة؛ صورة الحياة في المدينة:

إن تسألي عنا

لحالنا حال العدو والحسود

....

حال كل ضائع مهان

لا تسألي.. نحن هنا جرزان

نموت بالمجان

في أي لحظة يدهمنا الموت.. ويغمر

الطوفان

وهكذا تتجمع لنا على جدران عالم الحردلو صور التفاهة والادعاء والعزلة الثقافية والوحدة والضياع والجوع العاطفي والتناقضات والتعقيدات في المدينة، ثم الرفض الثائر مرة والحنين إلى الريف والفرار النفسي إليه مرة أخرى. وهي الصور التي تتبثق على جدران عالم يقوم في أركانه على مبادئ الإحباط والموت والحزن والرفض.

ولعل هذه السياحة القصيرة في شعر الحردلو قد كشفت لنا عن مدى خصب هذا العالم ومدى تنوعه. والمهم، بعد كل هذا، أن هذا العالم ـ كما قلنا في البداية ـ عالم شعري من الطراز الأول، من حيث هو تجارب ورؤى وانفعال وتعبير. ومن أجل هذا كان هذا العالم متوهجاً بالضوء وبالحرارة معاً، فلم ينجح العقل في أن يطمس هذا الضوء مرة، أو يحيل الجذوة إلى رماد.

* * *

جماليات

وعند هذا الحد من النظر في شعر الحردلو يحسن بنا التوقف قليلاً لتأمل الجانب الجمالي لهذا الشعر، فأغلب الظن أن الشاعر لم ينجح في لفتنا إلى شعره لفتاً قوياً إلا بوسائل في التعبير قبل خصائص المضمون.

والحق أن لشعر الحردلو جاذبية خاصة تنتمي إلى طبيعة الشعر قبل أن تنتمي إلى طبيعة

التفكير. ولعل أقل هذا الشعر جاذبية هو ذلك الذي يحاول فيه الشاعر ترديد بعض الشعارات السياسية بالطريقة المألوفة في شعر الهتاف والضجيج. ولكن الشاعر يعود في بعض الأحيان إلى طبيعته، أو يعود الشعر عنده إلى أصله، فنجده في قصيدته "بطاقة إلى عام ٦٨" قد تجنب العبارات المباشرة إلى حد بعيد، وعلا ـ بذلك ـ نبض الشعر فيها على نبض العقل:

كنْ عامنا الذي نريد
أعدْ إلى وجوهنا وجوهنا
أعدْ إلينا لوننا
والنور والفرح
نحن شبعنا ندماً
فكنْ لنا
يا قادماً مخوِّضاً كالنار
عبر قبور شهداء أمتي
خفِّف.. فكل ذرة من التراب جمجمة
وكل زهرة نمت مكان قلب
فأمتي من أجل هذي الأرض..
انزرعت في الأرض

فهكذا يكون الشعر تعبيراً عن انفعال لا خطبة منبرية، ومع ذلك فإنه يقول كل ما يمكن أن تتضمنه الخطبة بل أكثر.

وعلى هذا يمكننا أن نقرر في اطمئنان أن الحردلو شاعر يتكئ على عواطفه ومشاعره وانفعالاته في المقام الأول، وأن شعره من ذلك الطراز الذي إن دخل فيه العقل أو التفكير المنطقي الهادئ أتلفه وربما قتله. ومن ثم لا تبرز عناصر الثقافة التحصيلية لدى الشاعر إلا في النادر، وهو في هذا يختلف عن غيره من الشعراء الذين يحشدون عناصر هذه الثقافة حشداً يثقل كاهل الشعر بلا مبرر كافٍ في بعض الأحيان، وإنما تنصهر الثقافة في نفس شاعرنا قبل أن تصبح رافداً من روافد شعره.

* * *

مكان الثقافة في شعره

وإذا كان الحردلو يمتص الثقافة ويتمثلها فإنه يتفاعل مع ما يروقه منها وما يرضي حاجة شعورية لديه. وقد كان لذلك نتيجة واضحة في معجمه الشعري، فعلى حين يكتظ

الشعر المعاصر بلغة الرموز والأساطير، القديم منها والجديد، تلك الرموز والأساطير التي تتكرر من شاعر إلى شاعر، ومن ديوان إلى آخر، نجد الحردلو قد تحرر شعره من ذلك كله أو كاد، فلم تأسره لغة الرمز أو الأسطورة بوصفها صيغة ملائمة للتعبير عن كثير من هموم الإنسان وتجاربه في عصرنا الحاضر. ومن هنا كان ضرورياً أن يتكئ الحردلو في شعره على شعرية الكلمة مباشرة، لا على شعرية المغزى. ولهذا كانت موسيقية الكلمات وموسيقية الشكل الذي توضع فيه مقوماً أساسياً في شعر الحردلو.

ولست أدري إن كنا في النماذج الشعرية التي مرت بنا من قبل قد لاحظنا هذه الظواهر الفنية أم لا، ومع ذلك فإننا نستطيع هنا أن نردها إلى أصل واحد يأتلف آخر الأمر وطبيعة الشاعر نفسه، هو البساطة. فالحردلو لا يحب التعقيد والتركيب، حتى في قصائده الطويلة نسبياً تظل البنية العامة بسيطة في تركيبها، مثلما هو الحال في قصيدة "مدينتي والليل والخراف" التي سبق أن مرت بنا.

والحق أن الحردلو يعرف جيداً كيف يلتقط المواقف الشعورية المفردة البسيطة، وكيف يستخرج من بساطتها دلالة عميقة. من ذلك قصائده: "بطاقة إلى عام ٦٨ ـ أغنية انتصار ـ الموت ـ أيامنا ـ رماد ـ مرافعة شاعر (نثرية)". وقد مر بنا من قبل بعض هذه القصائد، ولهذا فإنني أتوقف هنا قليلاً عند قصيدة "رماد".

والقصيدة من مقطعين صغيرين، وهي تصور موقفاً شعورياً مفرداً. يقول الحردلو:

بدون أدنى كلمة
بدون ـ حتى ـ بسمة منهزمة
تناول الثقاب من يدي
وأشعل السيجارة
وسحب الدخان في هدوء
وجال في الأفق
بنظرة شاردة.. وسار
كأنه قطار
ركابه لا يعرفون بعض
لو قال
حين أراد أن يسير كلمتين
بالشكر أو بالذم إن أراد
لما شعرت أنني رماد

ومثل هذا الشعر لا يحتاج إلى تعقيب، ولا يصعب على متذوق الشعر أن يدرك يقظة الحاسة اللاقطة لدى الحودلو، وكيف أنه أمام الواقعة المفردة البسيطة قد يحس أعمق الأحاسيس.

على أن هذه البساطة تنعكس كذلك فيما يتواتر في شعر الحردلو من استخدام صيغ من التعبير غلب عليها الاستخدام العامي، من مثل قوله في القصيدة التي مرت بنا وشيكاً "ركابه لا يعرفون بعض"، وفي غيرها مثل قصائد "إلى جمَّاع - شعبي - مذكرات عيسى موسى عبد الحكم (المقطع الخامس، وهي من قصائده النثرية)".

في قصيدة "إلى جمَّاع في غربته" مثلاً يقول الشاعر في بداية المقطع الثاني:

والآن

والحال لا يخفى على ذي عين

أقول كلمتين

بدون تزويق.. وبين.. بين

وواضح أن السطر الثاني هو موضع الاستشهاد؛ فالعبارة فيه ليست عامية ولكنها كثيرة الدوران على ألسنة الناس. ولم أقتصر على اقتباسها وحدها هنا بل شئت أن نتمثلها في السياق أو في جزء منه لكي نتبين حقيقة ما يصنعه الشاعر بمثل هذه العبارات. فهو يستغل بساطتها، التي اكتسبتها من كثرة دورانها على الألسن، ثم يرتفع بها في الوقت نفسه بوضعها في سياق يعلو فيه صوت الإيقاع الموسيقي. وهي عملية لها قيمتها في إثراء لغة الشعر وتوسيع نطاق معجمه لا بد أن نحمدها للشاعر.

على أننا - ونحن نستقصي مظاهر البساطة وأثرها في شعر الحردلو - ينبغي أن نقرر أن ثوب القصيدة أحياناً ما يكون أوسع مما يقتضيه الأمر، وذلك من خلال تكرار غنائي للعبارات كان من الممكن تجنبه أو الإقلال منه. وأكتفي بأن أحيل القارئ هنا إلى قصيدة "الموت في الطريق" التي سبق أن مرت بنا، فمهما يقل أو يمكن أن يقال من أن القصيدة تبدأ برؤية عامة ومبهمة في المقطع الأول، ثم تأخذ هذه الرؤية في الاتساع شيئاً فشيئاً في المقاطع الأخرى - أقول: إن عنصر التكرار قد وسع من رقعتها أكثر مما ينبغي، حتى مع تمثلنا لمنهج هذه القصيدة البنائي وضروراته.

وبعد فإن هذا البرعم الغض يحمل وعداً بمستقبل مزهر(*).

(*) كتبت هذه الدراسة في عام ١٩٦٨م.

إحياء التعبيرية
في "رثاء الخيول" و"النار والأقدام"
عند ميشال سليمان

أكتب هنا عن ديوانين لشاعر لبناني قلَّ من سمعوا به في مصر، وأقل منهم من قرؤوا له، لا لأنه هزيل، بل ـ على التحقيق ـ لأن دواوينه الشعرية ليست في متناول الأيدي هنا. أما الشاعر فهو الصديق الدكتور ميشال سليمان، وأما الديوانان فهما: "رثاء الخيول الهرمة"، و"النار والأقدام الجائعة". على أن هذين الديوانين ليسا هما كل ما أنتجه الدكتور ميشال من شعر، فله ديوانان آخران؛ أحدهما سابق على هذين الديوانين، وهو بعنوان "فجر تموز"، والآخر لاحق لهما، وهو بعنوان "مدينتي لن تغرق". ولم يتح لي الاطلاع على هذين الديوانين الأخيرين؛ لأن الأول منهما نفدت طبعته، والآخر كان ما يزال رهن النشر. ومن ثم يقتصر حديثنا اليوم على "رثاء الخيول الهرمة" و"النار والأقدام الجائعة". ويغلب على ظني، بعد قراءتي لهذين الديوانين، أن "فجر تموز" ـ وهو أول ما أصدره الشاعر ـ يمثل مرحلة استكشاف بالنسبة إلى الديوانين موضوع حديثنا، وبداية للتجربة الممتدة فيهما، وأن "مدينتي لن تغرق" ـ وهو آخر ما كتب من شعر ـ يمثل مرحلة جديدة في التجربة نفسها. ومهما يكن من شيء فإن "رثاء الخيول الهرمة" و"النار والأقدام الجائعة" يكونان معاً بناء موحداً نامياً ومتطوراً من الناحيتين الفنية والمعنوية.

وشعر الدكتور ميشال ليس من ذلك النوع من الشعر الذي يفتح لك كل أبوابه ونوافذه، ويكشف لك عن جوانب عالمه وزواياه منذ القراءة الأولى، بل يحتاج إلى معاودة القراءة، مع التركيز الشديد والتنبه المفرط لكل كلمة من حيث موقعها، لا في سياقها المحدود بل في السياق الكلي للديوان، وأخشى أن أقول: في السياق الكلي لمجموع شعره. وسوف نحاول فيما بعد التعرف إلى الأسباب الفنية التي تقتضي ذلك. ولكننا نتخذ الآن من هذه

الملاحظة ذريعة لأن نتحرك في هذين الديوانين بوصفهما بنية موحدة، بعيني قارئ عاود قراءتهما مرات، محاولاً أن يقتنص خيوط النسيج الرئيسة فيهما، وأن يتتبعها خلال كثير من التفصيلات المعقدة، والمنحنيات والزوايا والدروب المتشابكة. على أننا لن نقدم ـ يقيناً ـ بهذا التتبع صورة كاملة لأبعاد التجربة الممتدة في هذين الديوانين، بل مجرد صورة لهيكلها الأساسي مجرداً من اللحم والدم. ولا حيلة لنا في هذا؛ لأننا لا نستطيع كذلك أن ننسج الديوانين هنا.

ولنبدأ الآن سياحتنا في الديوان الأول: "رثاء الخيول الهرمة".

منذ النَّفَس الأول في هذا الديوان (والديوان كله عمل شعري واحد، قسم داخلياً إلى دفعات تحمل كل منها عنواناً جانبياً) يحدثنا الشاعر عن "عربة" كانت لنا مركباً في الماضي (ولعله يرمز بهذه العربة إلى الرواسب المتخلفة الجامدة الفاقدة الروح من تراثها القديم)، وكيف أنها كانت تملأ العين وتهش لمسراها القلوب، وكيف ملأت الدنيا ضجيجاً وصخباً. ثم يحدثنا كيف أن ضباب الوهم الذي غشي أبصارنا عبر الزمان الممتد جعلنا نتوهمها مركباً فولاذياً، عجلاته من نار "تغري انطلاقتها متاهات المدى"، وأن هذا المركب:

كونية رحلاته

صوت البروق لها صدى

دهرية خطواته

تزري بأنياب الردى

أما الخيل التي كانت تجر هذه العربة فقد كنا ونحن صغار:

نخال قوامها من صلب أرباب..

ورجع صهيلها هزج البحار

ذلك أن صورتها كانت تشيع في النفس أن المنى قيد خطواتها. هكذا ـ على الأقل ـ كنا نتصور ونحن صغار، وكم للصغار من أوهام! ولقد استهوتنا هذه العربة ونحن صغار فارتحلنا بها رحلات اجتذبتنا إليها الأوهام والأماني الكاذبة، فلم نَجْنِ منها إلا الخيبة والضياع، ذلك أننا خرجنا إلى الرحلة "بلا زاد ولا قنديل". إلى أن يصل الشاعر إلى المقطع السادس فيختتم هذه المرحلة؛ مرحلة الطفولة الغريرة التي شدت بأوهام الماضي، ويعلن انقضاءها:

تلك آمال تقضت

بين ليل

ونهار

بعدما نامت ملياً في سرير من عرار

بين أهداب الرياحين..

وأنفاس العشيات الحبالى

بالمواعيد العذارى، والأماني الكبار

لأوهام الصغار!

وبعد ليل طويل دامس الظلمة تلوح تباشير الفجر تهيب بنا أن نخرج للرحلة مرة أخرى، ولكن صائحاً من وراء الأفق يصيح بنا:

رحلتكم إلى دنيا العجائب

حلم..

وخيلكمو مراكيب عجاف..

بل خرائب

فإذا كان لا بد من الرحلة؛ الرحلة نحو الزمن الآتي، نحو المستقبل، فلا بد لذلك من أن تحقن أرواح تلك الخيول التي هرمت بعزمة مهر أصيل:

فلعلها بعد الونى

تلقي بأثقال الضنى

وتجوز ذاك المنحنى

حتى إذا ما وصل الشاعر إلى المقطع العاشر لاحت على صفحة ظلام الليل مجموعة من المشاهد كلها يعكس الواقع الكئيب الذي يجمع بين أناس يعيشون جوعى كالكلاب الضالة، وآخرين "يهش الماس في أيديهمو للنور غرار الفتون". وفي هذه المشاهد نبصر كذلك قطيع الأغنام الذي يعيش في بحبوحة الربيع ودعته، ولكن ما يكاد الكبش (قائد هذا القطيع) تزل قدمه حتى يصاب القطيع بالذعر الذي يستخفي وراء الدهشة. ونرى كذلك سكارى فقدوا الطريق فراحوا ينزفون آخر قطرات حياتهم، وكهولاً طال نومهم في المعبد، وحواة تلعب بالأفاعي، وجلادين في زي قضاة، وأكواماً من الجماجم ترقد عند قدمي إنسان شره يحتز ألسنة الصغار. وفي المشهد الأخير يلوح متحف من الشمع:

نحن في أدراجه البلقاء أقزامٌ..

وأنصاب، وفزاعات أطفالٍ

وأشياء بلا شكلٍ..

وأشباه رجال

ومع أن متحف الشمع يشير إلى عالم الجمود والتبلد والصمت فإننا لم نستسلم للنوم في زواياه الكئيبة، بل كانت النار في داخلنا تتوهج "وتقوم قائمة القيامة في محاجرنا" عندما يأتينا صوت المنادي من الخارج يهيب بنا أن نتخطى الواقع الأليم ونخرج إلى الرحلة، فتشرئب أعناقنا نحوه من خلال النوافذ والكوى "علها في لحظة تكشف سر الهاجس الجواب تيه الليلة الحبلى وأوكار الظنون". وحين حثثنا الخيل على المسير تلكأت من تعبها، فانتهرناها، فأنّت:

فانثنينا رهن تبريح الرثاء..

تفتنا كف الظلام

وتذرينا سموم الريح في بيدٍ تأبَّاها الضرام

لقد تساقطت الخيول الهرمة عبر الطريق. أما الشاعر الذي عرف غايته فقد اتحد بالدرب "كأن له على الآفاق ثأراً" على حد قول الشاعر. ولقد ظل يسير، ولكن ما غايته؟ إن العائدين من رحلة البحر (لعله يقصد أولئك الذين نهلوا من منابع الغرب) يلقون ذويهم ويعانقونهم، أما الشاعر فقد وقف وحيداً في لفح الظهيرة ينتظر أحباباً لعلهم لم يولدوا بعد. ترى أهي الأوهام مرة أخرى؟ ولكنها هنا أوهام الكبار.

إننا لنصيخ السمع ونحن في متحفنا الشمعي لكي نسابق موكب الحلم، فإن لنا غايات ومواعيد لا بد أن نلحق بها، فلنا:

... مواعيد مع الآفاق في كف المصير

ولنا مواعيد مع الأعماق في عين المصير

ولنا مواعيد على شهب المصير

لنقيم في أكنافه منزول خبز بالمجان..

ونكسر الدنيا بروح..

من أفاويه الأغاني والشواء

ومن هذه المواعيد موعدنا مع السماء "لنرسي مذبحاً للحب من فلذ التآخي والنقاء". ومن أجل ذلك كله يكون خروجنا، ولكن متى يكون الرحيل؟

إن الريح لتصفر في الخارج، تجتاح آثار الأقدام التي تعذبت على الرمال. إنها ريح عاتية، تخترق القبور لتوقظ الموتى وتحرك الصمت، وإذا بالجموع الحاشدة التي استفاقت على مأساتها تعي ذاتها وتتأمل هذه المأساة بغية تخطيها فتتساءل:

كيف باضت بين أضلاعي ذكور البوم..

واستولى على أنفاس قنديلي غراب؟
وارتوت من بحر آمالي خراطيم اليباب؟
وارتضيت السجن في متحف شمع..
جررته في صحاري جدبها خيل هزيلات الرقاب
ترهب الريحَ..
تهاب الشمسَ..
تستجدي الضباب
برقعاً يخفي تهاويها خضاب
يستر الأورام في أكفالها..
ينزع من أشداقها طعم التراب

ثم ينظر العملاق المستفيق إلى العربة المتداعية والخيول الهرمة وقد استشعر مرارة المأساة. ثم تهب ريح "جحيمية بلون الثورة"، وتنشق السماء عن شآبيب جمر، وتدمدم رعود، ويقطع العملاق سلاسل الرعب بابتسامة، وهو يخرج من جلده القديم، ويصنع من ضلوعه عجلات مركبته الجديدة، ويتخذ من أقدامه خيلاً لتجر هذه المركبة، ومن عيونه قنديلاً ينير طريق الرحلة. أما غايته فهناك، حيث تولد الشمس وتشرق الكواكب.

هذه سياحة سريعة عبر ديوان "رثاء الخيول الهرمة". ولو أننا أمعنا الآن في تجريد الديوان من اللحم والدم، أو من الشعر فيه، لقلنا: إن الشاعر فيه يحدثنا عن الذات، لا الذات الفردية بل الذات الجماعية ـ إذا صح التعبير ـ التي ظلت طوال قرون حبيسة أوهام وتصورات متوارثة حجبت عنها كل ضوء، حتى إنها لم تعد ترى ذاتها أو تجد الفرصة للتأمل في مأساتها التاريخية. لقد عشنا متعلقين بالعربة القديمة التي تداعت جوانبها وشاخت الجياد التي تجرها، وحين تشبثنا بها متوهمين أنها وسيلتنا الكافية لعبور الزمن الماضي إلى الزمن الآتي تلاهينا بها عن أنفسنا حتى ضمرت هذه النفوس وتقلصت فيها كل القدرات، ولكننا حين استفقنا أدركنا أننا لن نستطيع الخروج من وهمنا التاريخي الذي أوشك أن يكون خرافة إلا إذا رفضنا التعلق بالعربة المتداعية والخيول الهرمة، واتخذنا من قدراتنا الذاتية الصرف ـ على رغم ما ابتليت به عبر الزمن من عوامل الكبت والتحلل ـ وسيلتنا نحو تحقيق الحياة في صورتها المشرفة للإنسان. إن طول المأساة وعمقها لا يمنعان الإنسان ـ حين يعي ذاته ـ من أن يتجاوزها لكي يصنع مرة أخرى صفحة مجد وكرامة.

ولنمضِ الآن في سياحتنا عبر الديوان الثاني: "النار والأقدام الجائعة". فنحن منذ بداية هذا الديوان نتعرف إلى المدينة التي أفاقت من سباتها على صوت انفجار زلزل أعماقها فامتدت ألسنة النار لكي تحرق كل شيء. وحين استفاقت المدينة راحت تتأمل ذاتها فرأت كيف أنها كانت تنزف دمها من كل جزء فيها كيما تتغذى الأيدي الناعمة، والجفون التي أرهقها السهر في دهاليز المتعة العارمة، بعد أن استحال الدم إلى صنوف من النقل والأفاويه والكحول. ولقد هبت المدينة مذعورة لهول ما رأت عندما أبصرت شارات الثورة البركانية، وأحست بروحها يذوي وبمعالمها تنسحق أمام سيول الطين الجارفة التي تدفقت من قلب البركان، والتراب الذي غطى عينيها. عند ذاك راحت المدينة تلتمس لنفسها النجاة، متشبثة ببقايا أساطير فقدت روحها، ورايات شعارات فقدت معناها، بعد أن ازدهاها المجد القديم فاستنامت إليه. ولقد أحست المدينة عند ذاك أنها تحمل أبناءها (أو تحمل نفسها) في نعش الموت، ولكنها كانت مع ذلك حبلى بأجنة، إنها أجنة الرعب الذي تولد مع الإفاقة.

إن كل ما تسعى إليه المدينة الآن هو أن "تقيل الحجر الباهظ من ماضٍ ثقيل، وتمني يومها الشاحب بالإبلال من داء وبيل"، لكن "مراكب الأسفار ماتت في مطارحها عصيات القلوع، ومجاذف الموج الشقي المزمعات هوى يسيل المرو من شط الهجوع، حنثت بما وعدت"، وكذلك "أضربن عن سيرها الأنساغ في طرق الغصون، وتغربت والصمت والمنفى حكومات اللحون، ودواوين العيون زحفت سبايا رحلة للفقر تستعطي على قارعة الساحة ما يدفع عن أوصالها سقم الطلول".

هذا الضياع الذي أحست به المدينة فتح الباب أمام الدجالين والسحرة والحواة وأشباههم ممن تطوعوا لتقديم الدواء الذي يشفي المدينة من دائها، لكنهم بدلاً من أن يخرجوا بها إلى النجاة راحوا يقدمون الدواء الذي يزيد العلة وبالاً، وينسج للمرضى الأكفان، أولئك القطيع من الجياع الذين أملوا في حياة أفضل، ولكنهم كانوا في الحقيقة واهمين؛ لأنهم كانوا الأداة التي يتلاعب بها أولئك الأطباء الحواة الدجالون ويسخرونها لمصلحتهم:

كلهم ألقوا على الساحة والشارع ذَرْواً من رفات
ومن الأدواء للمرضى غباراً
ينسج الأكفان، ينعاهم
فينهدون صرعى

هملاً، قطعان أغنام، وأبقار جياع

طفرت، حبلى أمانيها، على وجه الضياع

تنشد المرعى..

ومنها كل مرعى!

عند ذاك ينفتح بطن الساحة، و"أكداس الأحجار وفلذ التراب تتجذب"، فيصاب الدجالون بالرعب من أن يكون ذلك نذير ميلاد جديد، فإذا بهم يموهون الحقيقة ويزعمون أن انتفاخ بطن الأرض نذير بكارثة، فهكذا قالت الكتب الدينية.

قالت أقداس الأسفار

تنشق الأرض إذا ما الإثم تربع في كل ديار

وإنهم عند ذاك ليدعون الناس إلى التضرع إلى الرب، وإلى حشد كل طاقاتهم المادية والمعنوية ضد ما زعموه كارثة محدقة. وعلى رغم الخوف الذي ساور النفوس انطلت عليهم لعبة تمويه الحقيقة، ووقعوا أسرى الأقوال والفتاوى والتعازيم التي قدمها إليهم السحرة والدجالون، وراحوا يتعبدون فيهم أصناماً هاوية، وتوارى بذلك شعور الظمأ الذي ألهب أحداق الجماهير، الظمأ إلى الحقيقة وإلى حياة إنسانية كريمة.

لكن هذه الأصنام المعبودة رأت باطن الأرض ينشق على رغم تلال الترب والأسفار والأساس والأحجار ودواوين الشعر التي تعبر عن نفوس مضيَّعة بين زخارف الحياة والعاطفة المريضة والقصص الذي يزيف الحقائق والقيم. وعلى رغم تقى الأتقياء الكاذب، وورعهم المزيف، رأت بطن الأرض ينشق عن ميلاد قنديل يتوهج بالنور، وإذا المرضى من مسهم القنديل بشعاع نوره:

تكبر الرغبة فيها

مثلما تكبر في الثائر أزهار الأمل

وإذا أغنية النار اللعوب الحالمة

تمخر الخلجان من أجفانهم

ريَّا الغزل

وعند ذاك أصيب الكهنة والسحرة والدجالون بالذهول، واستشاط غضب الحاكم والوالي، واجتمعوا على اغتيال صاحب ذلك المشعل الذي التف حوله مريدوه الأصحاء، أولئك الذين انتشوا بين الجموع يبرئون أرواحهم من علتها، ويجففون دموعهم، ويقتلعون الرعب الذي تغلغل في العظام حتى النخاع. لكن صاحب المشعل استعصى عليهم اغتياله،

ومضى ينقب جوف الساحة، ويبذر بذور الجمر، ويمهد الأرض لغرس ينبت في الفصول القادمة مع الدنيا الجديدة. أما المدينة فقد:

لبثت في غيبة المشعل غرقى

رمل أفكار قواحل

نحرت من عمرها يوماً، تُمنِّي نفسها بالبرء..

من داء سموم الوخز قاتل

نقعت أوزارها في قبضة الدجال..

والساحر...

والغِرِّ المَخاتل

والمرابين، ومن خفوا سراعاً

في غياب المشعل الوضاء..

يستعطون أصحاب اللحى الشهب الطويلة

رأيهم فيما يعانونَ..

وهم من غادروا دنيا المنامات البخيلة

أما السماسرة والتجار فقد سقطوا صرعى، وحاولت المواويل الحمر أن تنطلق ولكنها عبثاً حاولت أن تبرأ من علتها. وصارت الطبيعة لوحة جامدة مشدودة على الأفق، وضاعت الحقيقة؛ فالقاضي نثر بذور الشك في أحكامه، واختل الميزان، وراح السجان يتصور أنه الصالب والمصلوب:

والعقوبات استحالت نضو تبكيت ضمير

والحليل

صار إن أبصر من يهوى بأحضان صديق العمر

يصفح

وبأحضان رئيس بَخِرِ الأنفاسِ

يسمح

....

....

....

كل أكواب الحياة انثلمت

ورؤوس القصبات

أطرقت

والحربة المسنودة الظهر إلى خد الجدار

أكلت أسنانها ناب الصدأ

والحقيقة

ألقت الخنجر كي ترفضه كف العدالة

ثم يحدثنا الشاعر عن أقدام الضحايا الجائعة، وعن رحلتها العنيدة في غابة النار. فهؤلاء الضحايا ـ على رغم القيود التي ترسف فيها أقدامهم ـ راحوا يعبرون الجسور "من ضفاف الانتظار، لضفاف العزمة النشوى بيوم الانتصار"، وعلى وجوههم سيماء الإصرار والعزيمة التي لا تقهر. ثم يظهر حامل المشعل مرفوع الجبين وقد عقد في عنقه قطعة من المنديل يحمل آثاراً من الدم الذي سال من رجليه. وإنه ليطأ الساحة "فيخبو الشرر الجامح من وقع خطاه"، ويسود الهلع، وتناديه أصوات من هنا وهناك، تريد أن تثنيه عن الطريق، وتعيده إلى حيث كان، ولكنه لم يجبها بل تحداها، وجعل القنديل المتوهج وحده هاديه إلى الطريق. لم يتخلف، ولم ينحرف، ولم يثنه الإغراء، ولم يساوم. أما الذين حسبوا أنفسهم آلهة أو فوق الآلهة فقد سد الضباب طريقهم فلم يبصروا حقيقة واقعهم، وحاولوا أن يتساندوا في ضلالتهم، يغالبون الموج الهادر والعاصفة المجتاحة، ولكن دون جدوى؛ فلم يجدوا سوى اللوعة والحسرة، "ولم يرِّث لهم في هجعة الساعات من أيامهم إلا تباريح الدموع الصفر". أما ركب الأقدام التي اكتوت بالنار فقد مضى في طريقه قُدماً وقد تخطى أيام العذاب والفواجع، ولم يبق واحد من المطحونين الفقراء الذين يتسولون لقمة العيش إلا انضم إليه. وأما اللصوص فقد أصابهم الهلع، إذ أبصروا من مات من أطفال دنياهم يهبُّون منادين بحق هو حقهم في الخبز والبسمات. وحين انطلق الركب خرج الناس في إثره فرادى وجماعات، ومنهم من عاف أيام السهاد، ومنهم من مج طعم الداء يبلوه احتضار. ويتابع الركب مسيرته، قوامه أولئك الرجال الذين ولدوا من جديد:

غرسوا أجسادهم في الزمن المقهور..

واشتموا رحيق الدم والبعث..

وطافوا يبحثون

في خطى الوقت، وحبْوِ الشمس..

عن خيط يشدون به معنى الأبد

يستمدون الحرارة
من لهاث الشارع الدارج والساح وأرداف الحدائق
ويمدون إلى الأشجار والأحجار والريح..
وأطباق الطعام
والتراب الجهم كفاً..
تشبك الظل بأعناق الجذور
.....
وينشرون
على جبين الصيف حبات الندى
ويجمعون..
الخبز والخضرة في مدٍّ بلا جزر..
ويقتحمون..
أسلاك الحرائق
يطعمون النار أقداماً عرايا جائعة
وينادون تقاسيم وطن
رسموه في وشاح بدماء الكبرياء

لقد استطاع ركب الثائرين أن يغير وجه الزمن، وإن تأخر ميعاد هذا التغيير، وأن يغير صورة الحياة، وأن يمنح وجه الوطن الذي شوَّهه تجار السياسة والمنافقون والسماسرة والمتسلطون وأشياعهم من أعداء الوطن وأعداء الإنسان ـ أن يمنحه سماته الحقيقية الأصيلة.

وإلى هنا تنتهي سياحتنا مع هذا الديوان. ولو جاز لنا أن نمعن كذلك في تجريد هذا الديوان لقلنا: إنه امتداد معنوي طبيعي للديوان السابق. فالذات التي رأيناها في الديوان السابق قد استفاقت من نومها الطويل وأخذت تعي نفسها وتتأمل مأساتها نراها في هذا الديوان وقد خرجت من سجنها المظلم الكئيب بغية أن تحقق ذاتها وتنشئ بينها وبين الوجود أواصر ارتباط جوهرية وحواراً فعالاً، ووسيلتها في هذه المرة ليست هي ما تراكم عبر الزمن الغابر من أوهام وتصورات، بل قدراتها الذاتية التي تفجرت من باطنها كما تتفجر الحمم من البركان الثائر. وهنا وجدت الذات نفسها أمام واقع خرب مكنت له الظروف التاريخية، وعمل الدجالون والمزيفون وأصحاب المنفعة الشخصية على تدعيمه،

وكان لا بد من مواجهة هذا الواقع والثورة عليه وتحطيمه؛ حتى يقوم البناء الجديد على أسسٍ وطيدة ونظيفة، على أسس تستمد صلابتها من الكرامة الإنسانية. وقد كان طبيعياً أن يحس هؤلاء بالخطر الداهم؛ خطر الثورة المجتاحة التي توشك أن تهدم كل معاقلهم، وأن يحاولوا ـ بالوسائل شتى ـ الالتفاف حولها وإجهاضها. لكن صلابة الجماهير الكادحة، ووعيها بذاتها، وإصرارها على القيام بدورها ـ كل ذلك فوت عليهم الفرصة، وانطلق ركب الثوار في طريقه يتخطى كل السدود، ويجتاح العقبات، ويهدم كل ما ترسب في المدينة الخربة من قيم، ثم يقف على أنقاضها عملاقاً ينظر إلى المدى البعيد.

ولعلنا ندرك الآن من هذه السياحة خلال الديوان أن الدكتور ميشال سليمان شاعر ملتزم في عمق أعماقه بقضية الإنسان العربي الحديث، وأنه يجمع إلى النبوءة الشعرية رؤية تاريخية واجتماعية محددة. إنه يؤمن ـ فيما يبدو من شعره ـ بأن المرحلة التي نعيشها؛ مرحلة (التخطي ـ الهدم ـ إعادة البناء)، تمثل حتمية تاريخية. ولعل هذا هو المعنى الذي سيدور حوله ديوانه الرابع "مدينتي لن تغرق"، الذي لم يتح لنا الاطلاع عليه.

لكننا إلى الآن لم نتحدث عن فن هذا الشاعر، وإن كان أول شيء يلفتنا في شعره هو فنه. ففي هذا الشعر سمات كثيرة فنية ومعنوية من سمات الشعراء "التعبيريين" لا يخطئها المتأمل، بل نستطيع أن نقول: إنه يجري مع شعرهم الشوط نفسه، ويوشك أن يطابقه في بعض النماذج. فالتعبيرية بصفة عامة تقف موقف الرفض للأشكال القديمة التقليدية المتوارثة التي ما زال لها نفوذها في تشكيل الواقع وتحديد ملامحه. وهي ترفض الأشكال الفكرية والسياسية والاجتماعية بعامة وكل ما تعبر عنه من قيم. وهي إذ ترفض هذه الأشكال الحضارية إنما تبغي من وراء ذلك، وبصفة أساسية، تحرير الذات الإنسانية، وتفجير طاقاتها الخلاقة الكامنة، وتمكينها من تخطي واقعها الكئيب، ذلك الواقع الذي قتل في الإنسان جوهره الأصيل، وأحال العلاقات الإنسانية إلى مجموعة من الخدع والأكاذيب وأساليب الدجل والنفاق. التعبيرية إذن تبشر بفجر جديد للإنسانية، وبميلاد جديد للإنسان.

فإذا نحن عدنا الآن لكي نتذكر سياحتنا في ديواني الدكتور ميشال أدركنا التقارب الذي يوشك أن يكون تطابقاً بين رؤيته للتاريخ الواقع والإنسان والرؤية التعبيرية، فهو رافض منذ البداية للأشكال الحضارية القديمة، الفنية والفكرية والسياسية والاجتماعية، ورافض لكل ما ترسب عنها من قيم، وهو رافض للواقع بكل ما فيه من دجل وكذب ونفاق، ويكفي أن نعود فنذكر هنا قوله:

العقوبات استحالت نضو تبكيت ضمير

والحليل

صار إن أبصر من يهوى بأحضان صديق العمر

يصفح

وبأحضان رئيس بخر الأنفاس

يسمح

....

....

وشاعرنا لا يرفض كل ذلك ويلوذ بالهرب، ولكنه على النقيض ـ شأن التعبيريين ـ يعانق الحياة بعاطفة متأججة، ويستشرف الأشكال البديلة المشرقة. إنه يندفع بثورية تتفجر في داخله، يقوض أركان المدينة العفنة، ولكن ليقف الإنسان الجديد الصلب على ركامها عملاقاً يستشرف طريقه نحو الفجر في ضوء نبراس نوره من خلال عينيه وهو يقول:

لن تريْني يا نفايات الكفاح

واقفاً أحمل شعري أبيض العمر

ثقيلاً كالسلاح

هي ذي عجلات مركبتي: ضلوعي

والخيول الدهم: أقدامي

وقنديلي: عيوني

ولقد ذكّرني هذا بموقف مشابه للشاعر التعبيري "جورج هايم" في قصيدته المسماة "الحرب" إذ يقول في أحد مقاطعها:

غاصت مدينة كبيرة في الدخان الأصفر

ألقت نفسها بهدوء في جوف الهاوية

لكن فوق الأنقاض المحترقة يقف وقفة العملاق

ذلك الذي يهز شعلته في السماوات الموحشة

ثلاث مرات(❖)

وكما يستغل "هايم" في هذه القصيدة نفسها ما ورد في سفر التكوين من أن الله أنزل غضبه على مدينتي "سدوم" و"عمورة" لفساد أهلهما وفجورهم فكذلك نجد شاعرنا يستغل

(❖) من ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوي في كتابه "التعبيرية"، المكتبة الثقافية، رقم ٢٦٠، ص ٤١.

الواقعة نفسها بالنسبة إلى المدينة التي توشك أن تنزل بها كارثة، إذ يقول:

قالت أقداس الأسفار

تنشق الأرض إذا ما الإثم تربع في كل ديار

ومن هذا كله لا يخالجنا أدنى شك في أن رؤية شاعرنا هي إحياء ـ على الصعيد العربي ـ لرؤية الشعراء التعبيريين في الربع الأول من القرن العشرين.

ولكن هل يتفق شاعرنا مع الشعراء التعبيريين في الرؤية فحسب أم في الأسلوب كذلك؟ ونعني بالأسلوب هنا طريقة تعامل الشاعر مع اللغة، وطريقة استخدامه إياها بوصفها أداة التعبير. ومن الواضح ـ بصفة مبدئية ـ أن شاعرنا ـ ككل التعبيريين ـ يرفض أشكال التعبير التقليدية وصيغه المألوفة، ويستخدم اللغة استخداماً "شخصياً" خاصاً في معظم الأحيان، إذ يصنع منها ـ مثلهم ـ صوره المجنحة، ويشحنها بعاطفته المتفجرة، وينشئ بين مفرداتها علاقات جديدة تثير الدهشة دائماً، وتصدم العقل في عنف أحياناً. ويكفي أن نقرأ الآن المقطوعة التالية:

١ ـ وارتحلنا

٢ ـ في تعازيم الرنين المستحم الوقع في أذن الخراب

٣ ـ في جوى الأسحار للطل، وشدو الطير للشمس

٤ ـ وآصال الجنان الهاجدة

٥ ـ في نواح الزورق المهجور، والناي السؤوم

٦ ـ في جراحات البروق الهامدة

٧ ـ وخياشيم الرعود النازفات الحيل في كف السحاب

ففي السطور الثاني والسادس والسابع نصطدم في عنف بالعلاقات الجديدة التي أنشأها الشاعر بين المفردات، كما هو الحال بين مفردات السطر الثاني جميعاً، وبين "جراحات البروق" في السطر السادس، وبين مفردات السطر السابع جميعاً. هذا في حين تثير فينا الدهشة المتعة عبارات مثل "جوى الأسحار للطل" في السطر الثالث، و"نواح الزورق المهجور" في السطر الخامس. ومثل هذه التراكيب إنما يعكس لنا رؤى باطنية صرفاً لا علاقة لها بالطبيعة الخارجية أو الوجود العياني المحسوس. وإذا كان بعض الشعراء التعبيريين قد أطلق لنفسه العنان في عالم هذه الرؤى، مثل الشاعر الألماني "جورج تراكل"، فإن شاعرنا ميشال يوغل في بعض الأحيان في هذا العالم الباطني فيدخل من رؤية باطنية إلى أخرى إلى ثالثة وهكذا. وفي هذه الحالة تكون الحصيلة صورة "سيريالية"

من الطراز الأول. ولنقرأ له على سبيل المثال في هذا الصدد قوله:

وتململت فينا أفاعي الشجو..
تشرب من مآقينا..
وتسلب قلبنا نسغ الحياة
وتنفضت في روعنا جنية جذلى..
وشقت باب سجن الذكريات

ولا داعي للاستمرار في التمثيل لهذه الظاهرة فهي منتشرة بشكل ملموس في الديوانين. وأرجو أن نلتفت هنا إلى صور الفزع والرعب التي ينتفض لها البدن، تلك التي تطالعنا من خلال هذين المثالين وغيرهما، فنحن هنا نواجه صوراً "سيريالية" في منهج بنائها، "تعبيرية" فيما تعكسه من مشاعر. ولا تعارض بين الأمرين إذا كنا لا نأخذ بتلك التحديدات الصارمة بين مذاهب التعبير الفني، وأحْرى بنا ألا نأخذ وإلا فإننا سنصطدم مع حقيقة أن كثيراً من الشعراء يخرجون على حدود المذهب الفني الذي يتبعونه. وفي حالة شاعرنا الدكتور ميشال يمكننا أن نقول: إن "تعبيريته" لم تمنعه من تركيب الصور "السيريالية"، وسوف نرى أنها لم تمنعه من أن يكون رمزياً كذلك. وقد يبدو هذا من جانبنا توسعاً في حقيقة صغيرة، ولكن الواقع أن "التعبيرية" من حيث هي أسلوب تعد مذهباً رحباً يسمح فيه للشاعر باصطناع ما شاء من أساليب يرى فيها تحقيقاً لأهدافه.

وحتى الآن نكون قد تحدثنا في الجانب الفني من شعر الدكتور ميشال عن منهجه في رؤية الأشياء رؤية باطنية، وعن غلبة العنصر "الشخصي" على أسلوب تعامله مع اللغة واستخدامها، وعن صوره التي يتولد بعضها من داخل بعض شأن الصور "السيريالية".

وقد قلنا: إن "تعبيرية" شاعرنا تتسع لكي تستوعب "الرمزية" كذلك من حيث هي أسلوب ومنهج بناء فني. والحق أن الدكتور ميشال يستخدم في شعره الرمز على مستوى اللفظ المفرد والتركيب أو البناء اللغوي على اختلافه طولاً وقصراً. فالشاعر يتلاعب برموز لفظية، مثل: النار ـ القنديل ـ المركب ـ الريح ـ البركان.. إلخ، وهي في كثير من الأحيان رموز عرفها المصطلح الشعري الجديد. وهذا الطراز من الرمز من شأنه أن يثري لغة الشعر ويوسع من دائرة معجمه. ولكن العمل الرمزي الحقيقي إنما يتمثل في إقامة بناء رمزي كامل، سواء أكانت المفردات المستخدمة فيه من ذلك النوع الرامز أم لم تكن. وفي هذا المجال يبدي شاعرنا براعة واقتداراً. ويكفي أن أشير هنا على سبيل المثال إلى المقطع الرابع من ديوانه "النار والأقدام الجائعة"، إذ يتحدث عن "ضياع المدينة في ذاتها"، فكل من

يراجع هذا المقطع يدرك أن البنية اللفظية التي تشكل هذا المقطع بنية رمزية من الطراز الأول؛ لأنها ـ على رغم كل ما فيها من تفصيلات ـ إنما تتحدث بلغة غير مباشرة على الإطلاق عن موضوع محدد ومباشر يدركه الإنسان في النهاية حين يعمل خياله وفكره معاً، وهو "تفسخ المدينة وتحللها". ولماذا لا نقول: إن كلا الديوانين يمثل في مجموعه بنية رمزية موحدة؟! ألم نذكر من قبل أن كلا الديوانين يعد قصيدة واحدة طويلة تتردد داخلها أنفاس عدة؟! ولم تكن محاولتنا تلمس المحاور المعنوية الرئيسة التي يدور حولها الديوانان إلا محاولة لاقتناص المعنى الكامن خلف التركيبة الرمزية الكلية، وهي من ثم محاولة يجوز لها النجاح كما يجوز التقصير فيها، وحسبنا أننا بذلنا في سبيل ذلك ما نطيق من جهد.

ومع أن البناء الكلي لكلا الديوانين بناء رمزي ـ كما قررنا ـ فإننا لم نقرأ أياً من الديوانين دفعة واحدة، بل قرأناه كلمة كلمة. وفي هذه الحالة تتكشف لنا خاصية يتميز بها شعر الدكتور ميشال، ألا وهي هذه النمنمات التي تشبه "الموزاييك"؛ فأنت تحس به وهو يتحرك في عملية البناء جزئية بعد أخرى في تؤدة وعناية ورهافة وحرص وكأنه يوشي قبلة في مسجد، أو نافذة في كاتدرائية قوطية. وهو في هذا يشبه مرة أخرى كثيراً من الشعراء التعبيريين. وربما كانت هذه الظاهرة سبباً من الأسباب التي يضطرك بها الشاعر إلى التمهل والتروي في قراءة شعره، وبذل كل ما تطيق من جهد حتى تستطيع متابعته فلا تندُّ عنك جزئية وإن بدت صغيرة؛ لأن كل جزئية ـ مهما صغرت ـ لها وظيفتها البنائية في التركيب الكلي. وهذا الأسلوب من البناء "الموزاييكي" ـ إذا صح التعبير ـ أسلوب "تعبيري" كذلك من الطراز الأول.

وأخيراً فإن التعبيرية تحرص في الشعر على الإيقاع السريع المتدفق، ولكن المتأمل في موسيقى شاعرنا يجدها في العموم بطيئة؛ لوقوعه كثيراً في أسر "الجملة الشعرية" الطويلة. ولكنه يعوض السرعة والتدفق بنوع من الصخب المدمدم الذي يرتد بنا في صورته العامة أحياناً ليعيد في نفوسنا صورة من موسيقية أبي تمام والمتبي. يقول شاعرنا في المقطع الثاني من "النار والأقدام الجائعة":

رنا البلد الساهي عن الليل، أطبقت جحافله، والليل غلب جحافله
وطاف بصدر الناس طوفة وابل من النار رعب لم تخنه شواغله

فربما أعادت هذه الموسيقى إلى النفوس صوت أبي تمام إذ يقول:

هن عوادي يوسف وصواحبه فعزماً فقدماً أدرك السؤل طالبه

وصوت المتنبي:

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه   بأن تسعدا، والدمع أشفاه ساجمه

ومع كل ذلك لا نملك في النهاية إلا أن نؤكد خصب التجربة الشعرية التي قدمها إلينا الدكتور ميشال سليمان فنياً ومعنوياً. ونأمل أن نكون بهذه الجولة في ديوانيه قد أبرزنا أهم جوانب هذه التجربة.

الأسئلة المعلقة

آفاق الرؤية عند البردوني

يقول علي الجندي في تقديمه لديوان البردوني المسمى "من أرض بلقيس":

إنه (يعني شعر البردوني) بعيد عن التقليد، مستقل بمبانيه ومعانيه، لا نستطيع أن نقول: إنه يتأثر شاعراً آخر، أو إنه نموذج مكرر لقديم أو محدث، اللهم إلا لمحات هنا وهناك تدل على أنه ذو نسب قراب بالعباس بن الأحنف، وإبراهيم ناجي، وأبي القاسم الشابي، وإنه يجري في حلبتهم دون أن يكون ظلاً لهم أو صورة منهم.

وهذا القول يؤكد شيئاً بالغ الأهمية، ألا وهو خصوصية هذا الشعر. وهذه المزية هي الضمان لاهتمام الناس بهذا الشعر، إذ لا يغني عنه غيره من قديم أو حديث، وهي التي تغري الدرس الأدبي به للوقوف على تجليات تفرده، وعلى أسرار هذا التفرد.

وانطلاقاً من اقتناعي بخصوصية هذا الشعر وتفرده سأحاول هنا أن أقف على خاصية أراها أساسية في شعر البردوني، بل لعلها أهم ما يميز هذا الشعر عن سواه، ألا وهي الاعتماد في مبنى هذا الشعر ومعناه على السؤال: كيف كان ذلك؟

* * *

السؤال بطبيعته جدل مع النفس ومع الآخر على السواء. ومن هنا كان السؤال وجوابه ركيزة أساسية تميز الخاصية الدرامية في أي عمل أدبي، سواء كان شعراً أو قصصاً أو مسرحاً، فحيثما كان هناك تصادم أو تفاعل أو مجرد مواجهة بين طرفين يستخدمان اللغة في هذه المواجهة تتحقق الدراما، أو لنقل: يتحقق الفعل ورد الفعل على النحو الذي يجسد صور الحياة؛ إذ المتأمل في حياة البشر في جملتها يدرك أنها أفعال أحياناً وردود أفعال أحياناً أخرى، ولا مفر لها من ذلك.

وقد كان ارتباط القصيدة بأنا المتكلم (سواء أكانت هي أنا الشاعر أم أنا مصطنعة له) من شأنه أن يجعلها أحادية الصوت، متعالية على الواقع الحيوي الذي يجمع بين الأنا والآخر، ومنعزلة ـ على نحو ما ـ عن درامية الحياة.

والبردوني ـ كما هو معروف ـ شاعر قصيدة، بهذا تتكلم دواوينه الشعرية التي تضم عشرات القصائد. ولا شك في أن تقاليد هذا الجنس الأدبي ومقوماته المتوارثة منذ الزمن القديم قد شغلت حيزاً كبيراً من ثقافته الشعرية. وبدهي أن التراث المتراكم عبر الزمن لهذا الجنس لم يكن كله أحادي الصوت، وإن كانت هذه الأحادية هي الأغلب. وفي هذه المنطقة على وجه التحديد يمكن الوقوف على النقلة الجوهرية التي حققها البردوني في قصائده، إذ توارى إلى حد بعيد صوت الأنا المفرد، وصارت الغلبة في هذه القصائد ـ في الأعم الأغلب ـ للصوت والصوت الآخر؛ للأنا والأنا، أو الأنا والأنت، فانتقلت القصيدة بذلك من "الغنائية" إلى "الدرامية".

وعلى سبيل المثال هناك قصيدة بعنوان "سندباد يمني في مقعد التحقيق"، وردت في ديوان "وجوه دخانية في مرايا الليل" للشاعر (ص ٤٢)، تقوم على صوتين: صوت الأنا/ الشاعر، وصوت الآخر/ المحقق، ويمكننا أن نقرأها عندئذ على النحو الآتي:

ش ـ كما شئتَ فتش! أين أخفي حقائبي

أتسألني من أنت؟

ق ـ أعرف واجبي.

أجب! لا تحاول! عمرك؟ الاسم كاملاً؟

ش ـ ثلاثون تقريباً.. (مثنى الشواجبي)

ق ـ نعم، أين كنتَ الأمس؟

ش ـ كنت بمرقدي

وجمجمتي في السجن، في السوق شاربي.

ق ـ رحلتَ إذن، فيم الرحيل؟ أظنه جديداً.

ش ـ أنا فيه طريقي وصاحبي

ق ـ إلى أين؟

ش ـ من شعب لثانٍ بداخلي

متى سوف آتي! حين تمضي رغائبي.

ق ـ جوازاً سياسياً حملتَ؟

ش ـ جنازةٌ حملتُ بجلدي فوق أيدي رواسبي.

.. من الضفة الأولى رحلت مهدماً إلى الضفة الأخرى حملت خرائبي.

ق ـ هراء غريب لا أعيه

ش ـ ولا أنا.

ق ـ متى سوف تدري؟

ق ـ حين أنسى غرائبي.

هذا الكلام هو بنصه كلام الفقرة الأولى من القصيدة، لم يزد ولم ينقص. ولمن شاء أن يرجع إلى الديوان ليقرأها في نسقها التقليدي.

وما دمنا في باب التمثيل فلنقرأ كذلك الفقرة الثالثة من هذه القصيدة:

ق ـ وماذا عن الثوار؟ حتماً عرفتَهم!

ش ـ نعم، حاسبوا حتى تغدوا بجانبي.

ق ـ وماذا تحدثتم؟

ش ـ طلبت سجارة ـ أظن ـ وكبريتاً.. بدوا من أقاربي.

شكونا غلاء الخبز.. قلنا: ستنجلي.. ذكرنا قليلاً موت (سعدان ماربي).

ق ـ وماذا؟

ش ـ وأنسانا الحكايات منشد:

(إذا لم يسالمك الزمان فحارب).

ق ـ وحين خرجتم، أين خبأتَهم؟ بلا مغالطة!

ش ـ خبأتهم في ذوائبي.

ق ـ لدينا ملف عنك..

ش ـ شكراً، لأنكم تصونون ما أهملته من تجاربي.

هذا هو نص الفقرة بلا زيادة أو نقصان وقد عرضناه في صورته الحوارية الطبيعية. والأمر في هذا النص وذاك لا يتعلق بالصورة الحوارية إلا بقدر ما تحقق هذه الصورة الخاصية الدرامية في هذا الحوار. إن تحليل العبارات المتداولة بين الطرفين هنا من شأنه أن يكشف عن بعد مهم في هذا الحوار يتمثل في موقف الطرفين أحدهما من الآخر، أعني الموقف الشعوري الذي يكشف عن نوايا المحقق العدائية من جهة، وصلابة موقف الشاعر من جهة أخرى. من الواضح أن هناك مواجهة حادة، إن لم نقل صراعاً، بين الطرفين. فالحوار وحده ليس ضماناً دائماً لتحقيق الدراما، وإن كان من أكثر أشكال الأداء اللغوي

ملاءمة لها. ومن ثم يتعين فرق بيّن بين حوار البردوني هنا وحوار شاعر آخر، كعمر بن أبي ربيعة مثلاً، ذلك أن حوار البردوني مؤسس تأسيساً درامياً من الطراز الأول تكشف فيه الأسئلة والأجوبة عن الدوافع الخفية والتيارات المتعارضة التي تحرك الطرفين أحدهما إزاء الآخر.

وهنا لا بد أن نلاحظ أنه إذا صح أن الشعراء قد يستخدمون في الأغلب الأعم بنية السؤال/ الجواب في بعض قصائدهم فإن هذا الصنيع لا يشغل في المعتاد إلا حيزاً يسيراً من القصيدة، فضلاً عن أن النص/ السؤال وجوابه يأتي في صيغة السرد الملحمي (قلت لها.. قالت، أو قالت.. فقلت لها)، كما هو الشأن عند عمر بن أبي ربيعة في القديم وعبد الله الفيصل في الحديث. أما البردوني فالمواجهة عنده مباشرة، تعلن عن نفسها في الأبنية اللغوية التي كان "برتولد برخت" ـ الكاتب المسرحي المعروف ـ يراها محققة للمشهدية الدرامية، والتي ميزها هذا الكاتب عن سواها من الأبنية اللغوية بما سماه الـ gestus، إذ تقترن الكلمة بالفعل ولا تكون مجرد حكاية له.

من هنا يمكننا أن نقرر أن بنية السؤال/ الجواب في صورتها الدرامية قد ملأت فضاء القصيدة محققة "المشهدية الدرامية" (المواجهة العيانية) على مستوى النص كله، على نحو لا يمكن أن تحتمله القصيدة الغنائية. وقد كان لهذا أثره الواضح في الصيغ اللغوية التي ملأت فضاء القصيدة والتي قد يرى البعض ـ من منطلق تقليدي ـ أنها لغة فقيرة في شعريتها، أو مجافية لمألوف اللغة الشعرية، وأن هذا يصدق على هذه القصيدة كما يصدق على غيرها. ومن أمثلة هذه الصيغ قول الشاعر: "أين كنت الأمس؟" ـ "تحديتَ بالأمس الحكومة" ـ "من الكاتب الأدنى إليك؟" ـ "وماذا عن الثوار؟ حتماً عرفتهم" ـ "وماذا تحدثتم؟" .. إلخ. إن هذه الصيغ وأمثالها قد تبدو جاسئة في السياق الشعري؛ لأنها تضحي بالجمالية الشكلية التقليدية للغة الشعر، لكنها تكتسب ـ في مقابل هذا ـ حيوية الأداء الدرامي.

* * *

وسأكتفي هنا ـ على مستوى السؤال ـ بتسجيل ظاهرتين أسلوبيتين ترتبطان على وجه الخصوص بالأداء الدرامي: الأولى تتمثل في صيغة السؤال الذي لم يتم، والأخرى تتمثل في صيغة السؤال التقريري الذي خلا من أداة الاستفهام، أو لنقل في إيجاز: إنها تتمثل في العبارة التقريرية التي هي ـ مع ذلك ـ سؤال. ومن الواضح أن صورة السؤال على هذا النحو أو ذاك لا تحقق الصورة النموذجية لصيغة السؤال، بل تحدث خرماً فيها، مرة من

خلال عدم اكتمال العبارة، ومرة من خلال غياب الأداة الدالة على السؤال.

وعدم اكتمال العبارة ـ سؤالاً كانت أو غير سؤال، وإن كان أكثر انتشاراً مع صيغة السؤال ـ يرتبط على وجه الخصوص بالحوار الدرامي، فما أكثر ما نقرأ في النصوص المسرحية أسئلة ما تكاد تبدأ حتى تنتهي، وإنما يحول دون اكتمالها مبادرة الطرف الآخر بالكلام، وكأنه عرف الصورة التي كان من المفترض أن ينتهي إليها السؤال في حال اكتماله، والمعنى الذي يهدف إليه السؤال في هذه الحال. ولأن الدراما تكون خاضعة أساساً لمطالب الدراما؛ أي لما يستجيب لحالات المواجهة بين الأطراف المتقابلة والمتصارعة، فإنها تكون على استعداد للتضحية بالصيغ المعيارية Standard للغة في مفهوم "موكارجوفسكي".

والشيء نفسه يقال عن الجمل التقريرية التي تتحول إلى صيغ استفهامية/ إنسانية دون أن تدخل عليها أداة استفهام، فهذا الطراز من الجمل مألوف في التعامل المباشر بين الناس في الحياة، ومألوف ـ من ثم ـ في الأعمال الدرامية. وفي حال ورود مثل هذه الجمل في نص كتابي لا بد لمعرفة أن الجملة استفهامية وليست تقريرية من قرينة. وفي حال تلقي النص مؤدى على المسرح تكون طريقة نبر الممثل لكلمات الجملة كفيلة بتحويلها إلى جملة استفهامية.

وسنكتفي الآن ـ نظراً إلى الحيز المتاح ـ بالوقوف مع البردوني في قصيدة واحدة له بعنوان "بين الرجل والطريق" من ديوانه "وجوه دخانية في مرايا الليل"، لنرى أمثلة لتحقق هذين الطرازين من صيغ السؤال الدرامية في إطار هذه القصيدة القصيرة نسبياً (١٧ بيتاً).

في الفقرة الأولى من القصيدة يقول الشاعر:

يا براميل القمامات إلى   أين تمضين؟ إلى دور الثقافة

كل برميل إلى الدور..؟ نعم   وإلى المقهى..؟ جواسيس الخلافة

ثم ماذا..؟ ورصيف مثقل   برصيف يحسب الصمت حصافة

في السطر الأول هنا سؤال موجه إلى "براميل القمامات" إلى أين تذهب، وجواب عن هذا السؤال يحدد المكان الذي تذهب إليه بدور الثقافة. وإذا كنا نعرف أن المتحدث في القصيدة هو الذي يطرح السؤال فإننا لا نعرف من المجيب، فقد يكون شخصاً آخر، وقد يكون هو السائل نفسه، فليس غريباً أن يدور السؤال والجواب بخلد شخص واحد، ذكراً كان أو أنثى. وعلى كلٍّ فالشاهد الذي يعنينا هنا هو عبارة "كل برميل إلى الدور؟"، فهي عبارة تقريرية في بنيتها اللغوية، ومع ذلك أريد لها أن تكون سؤالاً؛ أي تتحول من الخبرية

إلى الإنشائية دون أي تعديل فيها، ودون إدخال أي أداة استفهام عليها. وبدهي أن وضع علامة للاستفهام بعدها لا يزيد عن أن يكون مجرد مؤشر لضرورة قراءتها كما لو كانت سؤالاً. لكن ما يحمل حقاً على عدِّها سؤالاً هو القرينة المتمثلة في الإجابة: "نعم".

ثم يأتي الشطر الثاني من البيت: "وإلى المقهى..؟ جواسيس الخلافة"، فنجد أن شبه الجملة (الجار والمجرور) المتمثل في "إلى المقهى..؟" قد صار سؤالاً، وهو صيغة - في إطار اللغة المعيارية - أبعد ما تكون عن الدلالة على السؤال. إن القرينة تفرض على القارئ أن يكون شبه الجملة هذا سؤالاً؛ فقد عرفنا من قبل أن "براميل القمامات" (من الواضح أنها تورية عن أدعياء الثقافة) قد ذهبت "إلى دور الثقافة"، فلما جاءت عبارة "وإلى المقهى..؟" عطفناها عليها، فأصبح السؤال هو: إذا كانت براميل القمامات قد ذهبت إلى دور الثقافة فمن ذا الذي ذهب إلى المقهى؟ يؤكد هذا أن يأتي الجواب: "جواسيس الثقافة".

وعلى خلاف العبارات التقريرية التي قامت بوظيفة الاستفهام يأتي السؤال في مستهل البيت الثالث: "ثم ماذا..؟"، وتتشكل بنية هذا السؤال - كما هو واضح - من حرف عطف (ثم) وأداة استفهام (ماذا)، ولا شيء سوى هذا. ومعروف أن أداة الاستفهام تدخل على الكلام لتجعله سؤالاً، ولكن لا كلام هنا. ومع أن جسم السؤال غائب فإن المتلقي يدرك أن هناك سؤالاً، وأنه يستطيع - في ضوء السياق العام - أن يملأ ذلك الفراغ، وأن يصنع للسؤال حضوراً كاملاً بأن يتصوره على نحو: "ثم ماذا هناك بعد أن ذهبت "براميل القمامات" إلى دور الثقافة، وذهب جواسيس الخلافة إلى المقهى؟". وإذا كنا نعرف أن اختزال كل ما يمكن اختزاله من الكلام سمة درامية من الطراز الأول، فهاهنا تتحقق هذه الدرامية من خلال اختزال الشاعر هذه الجملة الطويلة في حرف عطف وأداة استفهام.

وفي الفقرة الثانية من القصيدة يقول الشاعر:

هاهنا قصف، هنا يهمي دم	ربما سموه توريد اللطافة
ما الذي..؟ من أطلق النار؟ سدى	زادت النيران والقتلى كثافة

وهنا يأتي السؤال: "ما الذي..؟"، وكان الأولى أن يكون: "ماذا؟" أو "من ذا الذي؟". وعلى كلٍّ فالسؤال متروك للمتلقي، لكي يمارس في إيجاده أو تصوره تفاعلاً حقيقياً يبادره به الشاعر. لقد بدت هذه الصيغة المختزلة وكأنها تقول للمتلقي أنت قادر على أن تدرك جسم السؤال فما الحاجة إذن لذكره؟ وهذا التعويل على يقظة المتلقي وذكائه يمثل سمة درامية أخرى في الكلام تستفز نشاط المتلقي العقلي وفاعليته.

وفي هذه الفقرة نفسها يرد قوله:

وزحـــام الســـوق يشـــتــد بلا نظرة عـــجلى بلا أي انعطافـــة
لم يعـــد للقـــتل وقع..؟ ربما لم يعـد للشــارع الداوي رهـافـة

فتلتقي في الشطر الأول من البيت الثاني بمثال آخر للجملة التقريرية ("لم يعد للقتل وقع") وقد أريد بها أن تقوم بدور السؤال دون أن تدخل عليها علامة استفهام.

والفقرة الثالثة من بيتين هما:

مـا الذي..؟ مـوت بموت يلتـقي فوق موتى.. من رأى في ذا ظرافة؟
نـهض الموتى، هـوى من لـم يمـت كـالنعاس الموت..؟ لا شيء خرافة

حيث تجتمع الظاهرتان الأسلوبيتان: في صدر البيت الأول يرد السؤال المختزل إلى ما يقرب من درجة الصفر ("ما الذي..؟")، وفي الشطر الثاني من البيت الثاني ترد الجملة التقريرية ("كالنعاس الموت") ليراد بها أن تكون سؤالاً.

ومرة أخيرة نقرأ في الفقرة الرابعة الختامية:

هـاهنا ألقي حطامي..؟ حـسناً ربما يلفت عـمـال النظافـة

فتواجهنا الجملة التقريرية ("هاهنا ألقي حطامي") التي لم تعد بعد تقريرية حين أريد بها أن تكون سؤالاً.

إن العبارات التقريرية من قبيل "هاهنا ألقي حطامي" و"كالنعاس الموت"، و"لم يعد للقتل وقع".. إلخ ـ هذه العبارات التي أريد لها أن تتحول من التقرير إلى السؤال تثير لدينا بالضرورة السؤال عن السر في استخدامها على هذا النحو الذي يجعلها ظاهرة أسلوبية لدى الشاعر. وفي تقديري أن هذه الظاهرة تعكس الموقف العقلي لدى الشاعر من الأشياء، أو لنقل: إنها تعكس موقفه من الحقائق بعامة. فالأشياء التي تبدو صلبة في بادئ الأمر ما تلبث أن تتزعزع، والحقائق التي يلوح أنها من قبيل المسلمات ما تلبث أن تؤول إلى البطلان، وعندئذ يصبح كل شيء وتصبح كل حقيقة موضعاً للظنون أو للشكوك أو للتساؤل على أقل تقدير: هل القتل لم يعد له وقع حقاً؟ وهل الموت كالنعاس؟ وهلم جراً. وإن دل هذا أخيراً على شيء فإنما يدل على حالة من القلق تهيمن على رؤية الشاعر لنفسه وللآخرين وللحياة بعامة.

* * *

على أن الأسئلة الكثيرة المنتشرة في فضاء شعر البردوني لا تقتصر وظيفتها على مجرد الدلالة على ذلك البعد النفسي أو الوجودي، بل كان لها ـ إلى جانب هذا ـ وظيفة بنائية بارزة فيما يتعلق بتكوين القصيدة وتطورها وعلاقة أجزائها بعضها ببعض.

وفي وسعنا الآن أن نقدم نماذج لأشكال القصائد التي أدت فيها الأسئلة لدى البردوني وظيفة بنائية محددة تتجلى في نسق القصيدة وإن ظلت مجسدة لحمولتها الدلالية.

والنموذج البنائي الأول يتمثل في القصائد التي تُستهل بالسؤال ليعود السؤال فيبرز في نهايتها وكأنه يدور في فراغ. ومن ذلك قصيدة "فراغ" (من ديوان: وجوه دخانية في مرايا الليل، ص ٨٧)، إذ تبدأ هكذا:

مـــاذا هنا أفـــعلهُ؟	يشـــغلني.. أشـــغلهُ
أعطيـــه نار داخلي	مـــا عنده يبـــذله
يجـــرحني، أحـــسه	يشـــربني، آكله
يمتـــصني، أذيبـــه	يحـــرقني، أشـــعله
يذهلني عن عـــدمي	عن عـــقـــمـــه أذهله

من الواضح أن صيغة السؤال الاستهلالية هنا تنسحب على الجمل التقريرية التي وردت بعدها، وكأن السؤال عن "الفعل" ("أفعله") إطلاقاً يتكرر ضمناً في تعينات لهـ الفعل تحدده مرة بعد أخرى، هي: ماذا يشغلني؟ ماذا أعطيه نار داخلي؟ ماذا يجرحني.. يشربني؟ ماذا يمتصني.. يحرقني؟ ماذا يذهلني؟ ـ فكل هذه العبارات إذن عبارات استفهامية لم تدخل عليها أي علامة استفهام، لكنها صارت استفهاماً بحكم توالدها من السؤال الأول: "ماذا هنا أفعله؟"؛ ولذلك صح أن نجري عليها جميعاً هذه الصيغة الاستفهامية. ويعزز هذا النهج أن الشاعر نفسه في الفقرة الثانية عاد فأبرز صيغة السؤال في موضع مماثل، إذ يقول:

مـــاذا هنا أرفـــضـــهُ؟	مـــاذا هنا أقـــبلهُ؟
من ذا هنا يقـــتلني؟	من ذا هنا أقـــتله؟

وكان في وسعه أن يستغني عن تكرار صيغة السؤال على نحو ما ورد في المقطع الأول في مثل: يجرحني ـ أحسه، يشربني ـ آكله، يمتصني ـ أذيبه، يحرقني ـ أشعله، يذهلني ـ أذهله.

وفي الفقرة الأخيرة من القصيدة ـ وهي من بيتين ـ يعود السؤال الأول:

مـــاذا أقـــول يا هنا؟	ومـــا الذي أعـــمله؟

لينتهي الموقف كله بمفارقة صاعقة:

مـــاذا؟ ومـــثلي مـــيت	هـــذا الذي أســـأله

فقرة واحدة من الفقرات الأربع المشكلة لهذه القصيدة هي التي خلت من الأسئلة في صورتها الظاهرة أو المقدرة؛ لتقدم إلى القارئ أربعة أبيات تقريرية من الطراز الأول مخالفة بذلك إنشائية سائر الفقرات، تقول:

الـوقـت لا يمـضـي ولا	يـأتي، خـــوت أرجلـهُ
قـــدامــــه رؤوســـه	رؤوســـــه أســـــفلـه
أمـــــامـــــه وراءه	آخــــــــــره أولــه
لا ينتـــــهي لـغـــاية	لأن لا بــــــد لــــــه

(٨٨/٨٧)

والقصيدة تحمل عنوان "فراغ"، والفراغ هو المقابل المضاد للامتلاء، وهو معنى يدركه الإنسان على المستويين المادي والمعنوي، كما يكون العدم مقابل الوجود، فالوجود يدرك من خلال الموجود، سواء كان هذا الموجود عينياً أو وجوبياً. والموجود العيني يلزم لتعينه بعدان: مكاني وزماني، شأن كل حدث من أحداث الحياة. والعمل أو الفعل حدث؛ لأنه يمثل واقعاً في المكان وحركة في الزمان. والفقرات الثلاث التي تحمل أسئلة القصيدة تتعلق فيها هذه الأسئلة بالحدث في بعديه المكاني والزماني.

في بداية الفقرة الأولى نقرأ:

مـــاذا هنـا أفــــعلـه؟ يشـــغلني.. أشـــغلهُ

وفي بداية الفقرة الثانية:

مـــاذا هنـا أرفــضـــه؟ مـــاذا هنـا أقـــبلـه؟

فإذا عبرنا الفقرة الثالثة إلى الفقرة الرابعة والأخيرة رأيناها تبدأ هكذا:

مـــاذا يقــــول يا هنـا؟ ومــــا الذي أعـــملـه؟

وعندئذ تنفرد الفقرة الثالثة بالكلام عن البعد الزمني وحده؛ أي عن الوقت. وإذا كان الشاعر يبحث عما يخرجه من حال الفراغ القاتل إلى حال الفعل فإنه ما يلبث أن يدرك أن الزمن قد فقد خاصية الانسياب؛ خاصية الحركة التي تعين "الفعل" في المكان.

في فقرات الأسئلة الثلاث تدور الأسئلة عن الأفعال الممكنة وردودها؛ عن ثنائية يمثل الشاعر أحد طرفيها، أما الفقرات الخاصة بالزمان فمقصورة عليه، إذ تنعدم الحركة في هذا الزمان، فهو لا يذهب ولا يجيء، وآخره هو أوله، فلا نهاية له ولا بداية.

لقد كانت الأسئلة منذ بداية القصيدة تفترض ـ شأن كل الأسئلة ـ طرفاً آخر يتجه إليه السائل التماساً للمعرفة، أو يدخل معه في حوار/ صراع يحقق من خلاله الوجود في أكثر

صوره امتلاءً. لكن هذا الذي توسمه السائل ما يلبث في الفقرة الثالثة من القصيدة أن يصطدم بتقرير حاسم لا يقبل المراجعة أو المفاوضة (الوقت لا يمضي ولا يأتي). وفي هذا الإطار يتبين أن المسؤول لم يكن في حال أفضل مما كان عليه السائل؛ فكلاهما في ذلك الفراغ ميت (ومثلي ميت هذا الذي أسأله).

هذه الأسئلة المنتشرة في القصيدة منذ بدايتها حتى نهايتها لم تكن ـ على رغم كثرتها وهيمنتها على ثلاثة أرباع القصيدة ـ هي الهدف المحوري الذي تسعى القصيدة إلى تأكيده، بل كانت هذه الأسئلة أداة لتكريس معنى الفراغ مادياً ومعنوياً الذي دل عليه توقف الزمن، كما كانت أداة ترابط بين أجزاء القصيدة وإحكاماً لحركة توالدها وتطورها في بنية دائرية يعود آخرها ليلتئم مع أولها، وليفضي ـ من خلال هذه الحركة الدائرية ـ بحمولتها المعنوية الدالة على الدوران في فراغ.

وننتقل الآن إلى النموذج البنائي الثاني في شعر البردوني الذي يؤسسه السؤال في حال وقوعه في مفصل القصيدة.

وتتكون القصيدة التي يقوم بناؤها على أساس هذا النموذج من مقدمة تجريدية تشغل فقرة من القصيدة ويغلب عليها التعميم. في هذه الفقرة التمهيدية تكون المعاني كلية وعامة، والرؤية شمولية، ولا ظهور فيها للأنا في حالة تساؤل أو دون تساؤل، بل يتعلق الحديث بالآخر. وهذا الطراز من التمهيد شائع في القصيدة العربية منذ القدم (نتذكر هنا ـ على سبيل المثال ـ بائية أبي تمام في فتح عمورية)، ولا طرافة في هذا. ثم يأتي بعد ذلك سؤال الشاعر أو أسئلته المنبثقة من تلك المنطقة التجريدية والمنعكسة عليها في الوقت نفسه، فيكون ذلك بمثابة الانتقال من الكلي العام إلى الفردي الخاص. وعلى هذا النحو تصنع هذه الأسئلة في موضعها مفصلاً مركزياً للقصيدة، إذ تعود فتتحكم في حركة المعنى في القسم التالي من القصيدة.

ويمكننا ـ للتمثيل على هذا ـ أن نرجع إلى قصيدة البردوني المسماة "في الغرفة الصرعى" (في ديوانه: وجوه دخانية، ص٥٩).

في مستهل هذه القصيدة فقرة من خمسة أبيات على النحو الآتي:

شيء بعيني جدار الحزن يلتمعُ	يهم، يخبر عن شيء، ويمتنعُ
يريد يصرخ، ينبي عن مفاجأة	لكنه ـ قبل بدء الصوت ـ ينقطع
يغوص، يبحث في عينيه عن فمه	تغوص عيناه فيه، يقتفي، يدع
عما يفتش؟ لا يدري، يضيع هنا	يقوم يبحث عنه وهو مضطجع
يُومي إلى السقف، تسترخي أنامله	تمتد كالدود، كالأجراس تنزرع

وهـي ترسم صورة رجـراجة ومبهمة توشك أن تكون "سيرياليـة" أو "عبثية"، لكنها تتضح ـ على الرغم من هـذا، أو قل: نتيجـة لهذا ـ بمعاني الخوف والقلق والضيـاع. وعندئذ يأتي السؤال المفصلي في مستهل الفقرة التالية:

من أين يا باب يأتي الرعب؟ تلمحه   من أي زاوية يعـشـوشب الوجعُ؟

ومن هذا السؤال تتناسل كل المعاني التي نطالعهـا في سـائر أبيـات هذه الفـقـرة وفي الفقـرة القصيـرة التـاليـة لها، وكلهـا تفصيل لحـالات "الرعب" ومشـاعـر الألم. وفي ختـام القصيدة تأتي فقرة من بيتين يقولان:

في هذه الغرفة الصرعى أسى قلِقٌ   يطول كـالعـوسج النـامي ويتـسعُ

الحـزن يحـزن من فـوضى غـرابتـه   فـيـهـا ويفـزع من تهـويشـه الفـزع

فإذا بنا أمام صورة قاتمة يخيم عليها الحزن والقلق والفزع، تعيدنا مرة أخرى ـ ولكن في وضوح ـ إلى مرائي جدار الحزن في فقرة الاستهلال.

أما النموذج البنائي الثالث في شعر البردوني، المؤسَّس على عنصر السؤال، فنجد مثاله في قصيدته المسماة "غريبان" (من ديوان: السفر إلى الأيام الخضر، ص٨١)، إذ ترد صيغة السؤال في مستهل كل فقرة لتكون الفقرة نفسها امتداداً وتوليداً لما يستنبطه هذا السؤال.

الفقرة الأولى من هذه القصيدة تبدأ بهذا السؤال:

من أين يا ابني؟ ولا يرنو، وأسـأله   أدنو قليـلاً، صبـاح الخيـر يا ولدي

فيكون الجواب عنه مشفوعاً بسؤال في بداية الفقرة الثالثة على النحو الآتي:

يسـعد صبـاحك يا عمي أتعرفني؟   فيك اعتنقت أنا، قبلت منك يدي

ثم يلي هذا فقرة من بيت واحد يشتمل على السؤال وجوابه:

ما اسم ابن أمي؟ (سعيد) في (تبوك)، وفي   (سيلان) يحيى، وفي (غانا) أبو سند

وفقرة أخرى مماثلة:

وأنت يا عم؟ في (نيجيريا) حسن   وفي (الملاوي) دعوْني ناصر العنَدي

وتتتابع الأسئلة على هذا النحو في بداية سائر الفقرات:

من مات يا ابني؟ من الباقي؟ أتسألني   فصـول مـأسـاتنا الطولى بـلا عـدد

وكيـف كنتم تنوحـون الرجـال؟ بلا   نوْح نموت كـمـا نحـيـا بلا رشـد

ومن الواضح أن تكرار السؤال على هذا النحو في بداية كل فقرة يمنح السؤال قيمة بنائية مزدوجة، من حيث إنه يؤسس للمعاني التي تتوالد منه أو تتعلق به في الفقرة نفسها من جهة، ويحكم الربط بين أجزاء القصيدة/ فقراتها من جهة أخرى، ليشكل بهذا إيقاعاً

خاصاً، شكلياً ودلالياً على السواء، ومن ثم يكتسب السؤال قيمة بنائية خاصة.

وهكذا يستفيض في شعر البردوني على نحو لافت للنظر يميزه عن سائر الشعراء تكريسه لعنصر السؤال ليكون عنصراً فاعلاً في بنية القصيدة على المستويين الشكلي والدلالي على السواء. ولكن ينبغي أن نلتفت في هذا السياق إلى حقيقتين مهمتين: أولاهما أن وظيفة السؤال البنائية ليست مقصورة على شعر البردوني، ولكنها لم تبرز في شعر غيره بالقدر الذي تبرز به في شعره. أما الأخرى فهي أن قدراً من استخدام البردوني لعنصر السؤال لا يحقق النموذج البنائي في أي شكل من أشكاله التي عرضنا لها، وإن يكن هذا القدر ضئيلاً نسبياً.

هذا النوع من السؤال يكون مجرد عنصر معنوي يتدرج في السياق البنائي للقصيدة دون أن يكون له فاعلية مؤثرة تنعكس على ما قبلها وتؤثر فيما بعدها لتقترح على المتلقي إعادة قراءة القصيدة، أو تضيء جوانبها على نحو بعينه.

لنقف ـ تمثيلاً لوضع هذا النوع من السؤال ـ عند قصيدة "من أغني؟" (من ديوان: أرض بلقيس، ص٦٢)، إذ نقرأ بعد الأبيات الثلاثة الأولى منها قول البردوني:

هاهنا في المنزل العري الجديب	أحتسي الدمع وأقتات النحيب
هاهنا أشكو إلى الليل وكم	أشتكي والليل في الصمت رهيب
وأبث الشعر آلام الهوى	وأنادي الليل والصمت يجيب

وعندئذ تأتي الأسئلة:

فإلى من أنفث الشكوى؟ إلى	أي سمع أبعث اللحن الكئيب؟
وإلى من أشتكي الحب؟ إلى	من؟ إلى من؟ إنني وحدي غريب

فهذه أسئلة لا تجاوز في فاعليتها حدود وضعها في سياق الكلام، وليست من ذلك النوع الذي يؤدي وظيفة بنائية في القصيدة، فيكون منطلقاً للقصيدة أحياناً، أو يمثل محوراً تتمفصل حوله القصيدة أحياناً، أو يستقطب حركة المعنى فيها في بعض الأحيان، وليست من ذلك النوع من الأسئلة التجريدية المزعجة التي تنقل عالم القصيدة من الخصوصية والجزئية إلى العمومية والكلية، وليست ـ آخر الأمر ـ من الدرامية في شيء.

* * *

وبعدُ فإن تركيزنا في هذا المقال على عنصر السؤال وجمالياته البنائية والدلالية في شعر البردوني إنما يأتي توخياً للوقوف على خصوصية بارزة ومميزة من خصوصيات هذا الشعر؛ لعل هذا يكون إضافة إلى الجهود التي بذلت وتبذل في سبيل تقديم إجابة مقنعة عن السؤال: لماذا كان البردوني شاعراً مهماً؟

جماليات التكوين

عبد الوهاب البياتي فناناً تشكيلياً

في أدبنا العربي الحديث، كما هو الشأن في الآداب العالمية، هناك مبدعون جمعوا بين مجالين إبداعيين مختلفين هما الشعر والتصوير، فكانوا شعراء وفنانين تشكيليين في الوقت نفسه، ومن ثم تتوزع أعمالهم بين الشعر والأعمال الفنية التشكيلية. وعندما نتجه الآن إلى الحديث عن البياتي بوصفه فناناً تشكيلياً قد يوحي هذا للوهلة الأولى أننا وقعنا على أعمال تشكيلية تنسب إليه ولكنها مجهولة، وليس هذا ما قصدنا إليه؛ فالبياتي لم يكن طوال رحلته الإبداعية التي نيفت على نصف قرن إلا شاعراً أخلص للشعر وأفرغ فيه كل طاقته الإبداعية، ولم يتحول عنه ـ وهو في هذا من قلة نادرة من الشعراء ـ إلى أي مجال إبداعي آخر. ولكننا قصدنا في الحقيقة أن عبد الوهاب البياتي الشاعر هو في الوقت نفسه فنان تشكيلي؛ أعني أنه فنان تشكيلي في شعره.

وقد كان أول ما شد انتباهي إلى هذه الظاهرة في شعر البياتي قصيدته المسماة "سوق القرية" المنشورة في ديوانه القديم "أباريق مهشمة"، فهذه القصيدة مكرسة لموضوع "السوق" التي هي حرية أن تستأثر كذلك باهتمام المصورين من الفنانين التشكيليين.

في هذه القصيدة يواجه البياتي السوق بمشاهدها المتعددة وشخوصها المختلفين فيشرع في رسم صورة يتعقب فيها مشاهد السوق مشهداً مشهداً في مرونة وحركية قد لا تتاحان للفنان التشكيلي. فالبياتي في هذه القصيدة لا يجمد مشهداً جزئياً من مشاهد السوق ليكون موضوع تصويره (على نحو ما سنرى لدى بعض الفنانين التشكيليين)، بل يسلمه كل مشهد إلى مشهد آخر، وهكذا حتى تكتمل اللوحة/ القصيدة/ السوق.

حقاً إن بعض العناصر قد يتكرر ظهوره في أكثر من مشهد، ولكن هذا يكون ـ على المستوى التشكيلي الفني ـ بمثابة العنصر الذي يشد المشاهد بعضها إلى بعض ليجعلها

وحدات في بنية مشهدية كاملة. فالذباب يأتي في المشهد الأول من القصيدة/ السوق قريناً للشمس وللحمر الهزيلة. وهذا المشهد يمكن أن يشكل لوحة قائمة بذاتها لدى أحد الفنانين التشكيليين. ثم يعود الذباب فيظهر في مشهد آخر قريناً للديك الذي فر من قفصه، وللقديس الصغير. وقرب نهاية القصيدة يعود الذباب فيظهر قريناً للشمس ولبائعات الكروم وللحوانيت الصغيرة والأطفال. وهذا معناه أن الشمس والذباب عنصران حاضران حيثما حركت بصرك في مشاهد السوق.

ومع ذلك فأنت تجد العناصر الطبيعية والبشرية المشكلة لكل مشهد جزئي من مشاهد السوق تواجهك مباشرة لتدعوك إلى التحديق فيها وتأملها، لا في ذاتها بل بوصفها مكونات مرئية ومحسوسة لمشهد بعينه. وفي هذا المستوى نكون بإزاء لوحة تشكيلية من الطراز الأول.

في وسعنا حقاً أن نتوقف عند ذلك المشهد الأول من مشاهد السوق الذي يضم الشمس والحمير الهزيلة والذباب وقد تحول إلى لوحة فنية نتأملها كما نتأمل اللوحة التشكيلية التي يصنعها المصور التشكيلي. حقاً لم يقل البياتي شيئاً عن الشمس أو الحمير أو الذباب، وهي العناصر المكونة للمشهد، ونحن ندرك ـ على مستوى الأداء التصويري التشكيلي ـ أنه لا ضرورة ولا مجال لأن يشكل كل عنصر من عناصر المشهد في اللوحة مفهوماً يجاوز ذاته، بل يظل ممثلاً لجزء من بنية مفهومية مكتملة. إن "مفردات" الشمس والحمير والذباب ـ وأنا أستخدم كلمة مفردات هنا بالمعنى الذي يعرفه اللغويون وبالمعنى الذي يتداوله الفنانون التشكيليون كذلك ـ هذه المفردات تشكل مجتمعة بنية structure تجاوز دلالتها مجموع دلالات مفرداتها. أما هذه المفردات ذاتها فيظل لكل منها وجوده في المشهد وكفى، كل منها يعلن عن وجوده بوجوده، وهي مجتمعة تصنع التكوين الذي يصبح من خلال ريشة الفنان تشكيلاً جمالياً (فنياً). وبعبارة أخرى أقول: إن كل عنصر من عناصر التشكيل الفني لأحد المشاهد يمثل في لوحة الفنان ما يمثله المبتدأ في الجملة الكلامية ولكن دون إيراد للخبر. فالشمس في اللوحة الفنية هي الشمس؛ قد تكون في لحظات الشروق، وقد تكون في كبد السماء، أو تكون قد مالت إلى الغروب، لكنها في هذه الحالات المختلفة لا تشكل جملاً مكتملة مفيدة، فحين نقول: "الشمس في كبد السماء" نكون بذلك قد حددنا موضع الشمس في اللوحة. ويظل هذا التحديد دالاً على وجود الشمس في ذلك الموضع لا غير؛ أي أننا نظل بإزاء مبتدأ يتطلب خبراً، إذ يمكن أن يرد السؤال عن الشمس: "ما شأنها؟". وفي مواجهتنا للأعمال التصويرية التشكيلية نستقبل العناصر المشكلة للصورة

دون أن نسأل مثل هذا السؤال، وذلك لأن ما يتعلق بالشمس في هذه الصورة لا ينفصل عن العناصر الأخرى المحايثة، وهي في حالتنا هنا "الحمير" و"الذباب".

وإذا كان الفن التشكيلي ـ بحكم طبيعته وبالضرورة ـ لا يملك إلا أن يجمد اللحظة في المشهد الذي يكون عليه التركيز، إذ تتجاور العناصر المشكلة لهذا المشهد في حالة ثبات ملتزمة وضعها البدئي، إذا كان الأمر كذلك فإن كل لوحة تظل بمثابة اقتراح يوحي إلى كل متلقٍّ لهذه اللوحة بالحركة الظاهرية والحركة الباطنية المحتملة كذلك لكل عنصر من عناصرها، ولهذه العناصر مجتمعة، وليكمل بذلك الجمل التي ذكر المبتدأ في كل منها ولم يذكر الخبر. فالشمس "تشوي الوجوه" مثلاً، والحمير "تنهق" أو "يتشمم بعضها بعضاً" أو "تحرك أذنابها يمنة ويسرة تهش بها على الذباب في حركة عصبية"، والذباب يحط على أجساد الحمير أو يستخفي في ظلها من حرارة الشمس، وهكذا. إنه مشهد يجمع بين الحر اللافح، والأصوات المنكرة، والقذارة التي تجتلب الذباب.

وهذا ما صنعه البياتي؛ فالسطر الأول من قصيدته يقول:

الشمس والحمر الهزيلة والذباب

على مستوى البنية اللغوية والتركيب النحوي للكلام تضم هذه العبارة ثلاثة مبتدآت، كل منها يصلح لتأسيس جملة مكتملة نحوياً ومفيدة معنوياً. لكننا إذ نمضي في قراءة القصيدة التماساً للوقوف على الأخبار التي تكمل هذه المبتدآت ما نلبث أن ندرك أننا صرنا نواجه مبتدآت جديدة كلما مضينا في القراءة دون أن نعثر للمبتدآت الأولى على جواب. وفي هذا المستوى يكون البياتي قد حدد ـ في الإطار اللغوي التصويري المشهدي ـ العناصر المكونة للصورة على نحو ما يمكن أن ينجزها الفنان التشكيلي حين يصنع بنية (يسميها التشكيليون "تكويناً") تجمع بين هذه العناصر، تاركاً للمتأمل حرية استنباط البعد الحركي ومن ثم الدلالي لعناصر هذه البنية أو مكوناتها مجتمعة، وفي هذه العملية يتحقق البعد الجمالي (الفني) لتلك البنية أو لذلك التكوين.

على أن "سوق القرية" ـ وهو العنوان الذي تحمله قصيدة البياتي ـ لا يقتصر على هذا المشهد، بل يمتد هذا المشهد ليكون موصولاً بعدد من المشاهد الأخرى التي تصنع في مجموعها المشهد الكلي الشامل (البانوراما) للسوق، وهي مشاهد شُكِّلت بالأسلوب نفسه الذي شُكِّل به المشهد الأول الافتتاحي، وفي هذا يختلف البياتي عن كثير من الفنانين التشكيليين الذين استوقفتهم السوق واتخذوا منها مادة لأعمال فنية، إذ اقتصر الواحد منهم في بناء لوحته الفنية على مشهد جزئي من مشاهد السوق، أو على سوق نوعية

(بمعنى أنها تتعلق بعنصر واحد).

ومن أمثلة هذا لوحة "سوق العريش" للفنانة إنجي أفلاطون، إذ ركزت الفنانة في مشهد من هذه السوق تفترش النسوة فيه الأرض وتبسطن أمامهن على الفراش الذي تجلسن عليه ما حملن إلى السوق من أقراط وعقود وأساور وحلي من الأحجار الكريمة والمعادن، وأمامهن ـ أو أمام بعضهن ـ يفترش الأرض كذلك النسوة الراغبات في شراء شيء من هذه الحلي، أو يجلسن القرفصاء وقد اصطحب بعضهن أطفالهن. هذا هو المشهد الأساسي في اللوحة، ومع أنه مشهد مقتطع من عالم السوق فإنه لا ينفصل عنه نهائياً. حقاً إن مشهد النساء هو الذي يأخذ بأبصارنا، وهو الذي يركز فيه كل مشاهد للوحة الفنية؛ لأن النساء فيه يشغلن الحيز المكاني إلا هامشاً صغيراً للغاية ينتبه إليه الرائي أخيراً، هو الهامش الذي يقول: إن هذا المشهد النسوي هو مشهد في سوق تضم عدداً آخر من المشاهد. ويتمثل هذا الهامش في الشريط الضئيل الممثل لخلفية اللوحة، حيث تظهر مجموعة من النعاج أو الخراف أو المعز، فليس من سبيل إلى التمييز بين بعضها وبعض، كما يتمثل في الحمار المنهمك في التهام بعض الطعام.

وهكذا تحمل هذه اللوحة عنوان "سوق العريش"، ولكنها لا تقدم "بانوراما" لهذه السوق، بل تركز في قطاع بعينه منها هو الذي شد اهتمام الفنانة، وهو الذي شكلت عناصره ـ من منظورها ـ مشهداً مثيراً. وكان يمكن أن يلفتها مشهد الأغنام بأنواعها المختلفة، وألوانها المختلفة، وحجومها المختلفة، وأوضاعها المختلفة، أو مشهد الحمير أو الجمال أو غيرها مما يجلب إلى السوق ليكون البيع فيه والشراء، وأن يكون لكل منها إثارته الخاصة، ولكنها اختارت ـ والفن اختيار ـ مشهد النسوة الذي قد يذكرنا بمشهد النسوة اللائي جمعتهن زليخة زوجة العزيز وأعتدت لهن متكأً، وقالت ليوسف عليه السلام الذي لمنها فيه: اخرج عليهن... إلخ.

وإذا كانت إنجي أفلاطون قد أنجزت لوحتها "سوق العريش" في عام ١٩٨٣م فإنها تذكرنا بلوحة أخرى للفنان راغب عياد كان قد أنجزها في عام ١٩٧٧م تحمل عنوان "بائعات السوق". وهو لا يحدد سوقاً بعينها في موضع معين، بل تظل سوقاً مطلقة، وإن كانت اللوحة تنم في وضوح على أنها سوق ريفية.

ففي هذه اللوحة يظهر أربع من النساء؛ اثنتان منهن تفترشان الأرض، وأمام كل واحدة منهما سلة كبيرة (أو قفة) مملوءة بنوع من الثمار، فهما إذن بائعتان، والثالثة منهن تجلس القرفصاء أمام إحدى البائعتين، مصوبة نظرها إلى ما في السلة من ثمار، أما الرابعة

والأخيرة فتقف خلف الثالثة حاملة سلة صغيرة خاوية وبصحبتها غلام لعله ابنها، وتوحي حركة يدها اليسرى ونظرتها بأنها تبحث عما تريد شراءه من السوق. وفي الركن البعيد من المشهد تظهر امرأة تحمل طفلها ظهوراً باهتاً لا يضيف إلى المشهد (أي التكوين الذي يضم النسوة الأربع والغلام) سوى فكرة الامتداد، بمعنى أن هذا المشهد جزء مقتطع من مشهد أعم هو مشهد السوق في شمولها.

وحين نذكر هذه اللوحة لراغب عياد لا بد أن نذكر له في هذا السياق ـ أعني سياق السوق ـ اللوحة الأقدم التي تحمل عنوان "سوق الجمال"، والتي أنجزها هذا الفنان في عام ١٩٥٨م، فنحن هنا لسنا بإزاء لوحة يركز فيها الفنان في مشهد بعينه من مشاهد السوق، بل يصور مشهداً لسوق نوعية هي السوق التي يقتصر البيع والشراء فيها على سلعة واحدة هي هنا "الجمال".

ومن الواضح أن الفنان في هذه اللوحة ذات الخاصية النوعية يلجأ إلى الاختزال، فلا يعرض علينا مشهداً لسوق تمتلئ بالجمال وبالراغبين في البيع والشراء من التجار وأتباعهم، بل يقتصر المشهد على جملين فحسب يملآن معظم فراغ اللوحة وكأنهما مجرد رمز للنوع كله، في حين يغيب عن المشهد البائعون والمشترون، وكأن الهدف هو استعراض هذا النموذج من الجمال لما يتجسد في كلا الجملين على حد السواء من قيم جمالية تتجلى في هذا السموق الذي تصنعه قوائمهما الصاعدة.

ولكن الأمر يختلف مع راغب عياد نفسه عندما نقف أمام لوحته المسماة "سوق الجرار"، وهي ـ كما يتضح من اسمها ـ تعرض سوقاً نوعية خاصة بسلعة "الجرار" التي تستخدم في الريف على نطاق واسع في أغراض مختلفة، يأتي في مقدمتها جلب الماء إلى البيوت وحفظه. ففي هذه اللوحة يظهر عدد كبير من الجرار من أنواع مختلفة، وأربع نساء من البائعات؛ اثنتان منهن في صدر المشهد وأمامهما عدد من هذه الجرار، واثنتان في الخلفية البعيدة ومعهما عدد آخر من الجرار. وهناك أربع نساء جئن إلى السوق للشراء؛ اثنتان منهن تجلسان القرفصاء وتنظران إلى الجرار الخاصة بالبائعتين الأوليين، ومعهما طفل، والثالثة واقفة تقلب بين يديها إحدى الجرار، أما الرابعة فتحمل بين يديها جرة يبدو أنها اشترتها من البائعتين الأخريين في خلفية المشهد.

وهكذا يعود الفنان في هذه اللوحة إلى حشد العناصر الحسية المختلفة التي تشكل المشهد المنبسط في المكان كما يتجلى لعين الرائي، في الوقت الذي يكتفي فيه فنان آخر هو محمد صبري في لوحته المسماة "السوق الفوقي في تطوان بالمغرب" بالتركيز في معنى

الزحام الذي يميز السوق، حيث تتراءى لنا أعداد كبيرة من الشخوص بين جالس وواقف ومتجول في المكان، دون الاهتمام بالسلعة أو السلع التي تعرض في هذه السوق.

والواقع أن البياتي لم يقصر تشكيله لمشهد السوق على نحو من هذه الأنحاء التشكيلية التي برزت في أعمال هؤلاء الفنانين؛ فقد نظر إلى السوق من أفق مرتفع جعله يبصر المشهد العريض الذي يضم صنوفاً مختلفة من الشخوص والكائنات. وفي وسعنا أن نعين هذه الشخوص وهذه الكائنات وفقاً لنسق وقوف الشاعر عليها في السوق على النحو الآتي، ملتزمين عبارات الشاعر نفسه:

الشمس والحمر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ
وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير
والذباب
والحاصدون المتعبون
والعائدون من المدينة
وأجساد النساء
وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور
وبنادق سود، ومحراث، ونار
تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس
والشمس في كبد السماء
وبائعات الكرم يجمعن السلال
والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة والذباب
يصطاده الأطفال، والأفق البعيد
وتثاؤب الأكواخ في غاب النخيل

هناك - إلى جانب المشهد الأول الذي سبق أن عرضنا له - مشهد الأيدي التي تتداول حذاءً قديماً لأحد الجنود يعرضه عليهم هذا الجندي ليشتريه من شاء منهم، وهناك مشهد الفلاح الذي يحدق بعيداً في الفراغ وإن كان في الواقع يحدق في أغوار نفسه، ومشهد الديك الذي فر من قفصه وهو يصيح. وهكذا تتحرك عين الرائي بين هذه المشاهد لتقف مرة على القديس الصغير، وأخرى على الحاصدين، وعلى العائدين من المدينة، وعلى

أجساد النساء المتحركات في فراغ السوق، وعلى الأبقار، وعلى بائعة الأساور والعطور التي تذكرنا بلوحة "سوق العريش" التي سبق الحديث عنها من أعمال الفنانة إنچي أفلاطون.. إلى أن نصل في نهاية المطاف إلى مشهد الأكواخ البعيدة التي تتراءى متكاسلة من خلال أشجار النخيل المتكاثرة، وكأن عين الرائي المصور (وهو الشاعر هنا) قد تحركت بنا في المشاهد الجزئية للسوق لتنتهي بنا إلى الخلفية البعيدة للمشهد كله كما يصنع الفنانون التشكيليون عندما يهتمون بتشكيل خلفية لوحاتهم، وهي دائماً ذات دلالة خاصة تنعكس على المشهد الأساسي في صدر اللوحة.

ومع ذلك فالمشهد العريض للسوق كما يشكله البياتي لا يقتصر الأمر فيه على جمع عدد من المفردات (من الشخوص والكائنات) المختلفة التي تنتمي إلى السوق في الريف، وهو ما يمكن أن يصفه أي فنان تشكيلي، ولكنه جاوز الأشكال والأوضاع الخارجية لهؤلاء الشخوص على وجه الخصوص لكي يصور في هذه المرة شيئاً لا ينتمي إلى الخارجي الظاهر للعين، بل يمثل حركة باطنية يمكن أن نسميها خاطراً أو هاجساً أو رغبة أو ما شاكل ذلك.

مثال ذلك مشهد الفلاح الذي يحدق في الفراغ. إن أي فنان تشكيلي متمكن يستطيع أن يرسم لوحة (من الواقع أو من خياله فليست هذه هي المشكلة) لرجل فلاح يحدق في الفراغ. وعندئذ يدرك كل من يشاهد هذه اللوحة هذه الحقيقة الأولية، وربما اكتفى بعض المشاهدين من ذلك بالقيمة الجمالية لهذا الأداء الفني، وقد يجاوز بعضهم ذلك إلى حدس ما يفكر الفلاح فيه وهو يحدق في الفراغ فيرى كل واحد في هذا رأياً، لكن يظل المشهد نفسه مستقلاً عن كل هذه الاجتهادات، وإن كان مفتوحاً لكل اجتهاد. إن اللوحة التشكيلية بهذه المثابة تعد مبتدأ لجملة غاب الخبر عنها، وكل قارئ (مشاهد) للوحة يستطيع ـ إذا شاء ـ أن يتمثل الخبر الغائب على نحو من الأنحاء. وهذا ما يصنعه البياتي في المشاهد التي يشكلها في اللغة، أو التي يرسمها بالكلمات كما كان يحلو لنزار قباني أن يقول. ولكن البياتي الذي سبر الشخصية ووقف على حركتها الباطنية يستطيع أن يضيف إلى المشهد المادي الموضوعي بعداً معنوياً ذاتياً حين يفتح قوساً في أثر المشهد ليقول كلاماً يعي جيداً أن معناه يأبى نهائياً أن يُجسَّد مادياً وموضوعياً في المشهد المرئي المحسوس. ومن ثم نجد البياتي يقول:

... وفلاح يحدق في الفراغ:

(في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتماً بالنقود

وسأشتري هذا الحذاء)

إن هذا القول الوارد بين قوسين ليس في المشهد، ولكنه البعد الدلالي للمشهد كما تمثله الفنان الشاعر. إنه يعكس الأمل والرغبة وحلم اليقظة الذي كان الفلاح يحدث به نفسه وهو "يحدق في الفراغ". هذا القول الذي يستنطق الشخصية على نحو ما يعرف بالمناجاة (المونولوج الداخلي) يشير في وضوح إلى أن البياتي هنا يقرأ المشهد من داخله، أو بالأحرى يسمح لنا أن نقرأ المشهد من داخله، فيكشف لنا بذلك عن وعي الشخصية.

والشيء نفسه يتكرر في عدد من مشاهد السوق الجزئية التي ألممنا بها، فعلى أثر ذكر القديس الصغير يفتح الشاعر قوساً ليقول:

(ما حك جلدك مثل ظفرك

والطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب)

إنها الموعظة التي يتقنها رجل الدين، والتي تعطيه شرعية الوجود في السوق.

والشيء نفسه يحدث عند ذكر الحاصدين المتعبين:

والحاصدون المتعبون:

(زرعوا، ولم نأكل

ونزرع، صاغرين، فيأكلون)

فالحاصدون المتعبون يحتلون زاوية من زوايا السوق ويمثلون مشهداً جزئياً من مشاهدها، لكن الشاعر لم يكتفِ بأن يفرد لهم مكاناً في السوق، أو أن يتمثلهم في المكان الذي اختاروه لأنفسهم بوصفهم شخوصاً من شخوص السوق، بل راح يقرأ علينا صورتهم من داخل وعيهم بواقعهم الأليم.

ويستمر هذا النسق في التصوير إلى أن نصل قرب نهاية القصيدة إلى مشهد بائعات الكروم:

وبائعات الكرم يجمعن السلال:

(عينا حبيبي كوكبان

وصدره ورد الربيع)

فنحن في المشهد أمام بائعات الكروم وقد فرغن من بيعهن وأخذن في جمع السلال الفارغة ولسان حالهن يتغنى بعيني الحبيب الوضاءتين وصدره الحنون.

ويلاحظ أن كل الأقوال التي وردت بين الأقواس لم تكن تعين شخوصاً أو أشياء مادية على نحو ما يرد في المتن الأول الأساسي للقصيدة، بل كانت هذه الأقوال تردد أصواتاً تهجس في نفوس شخوص المتن الأساسي؛ وهي لذلك لم تكن قابلة للتجسيد المادي المحسوس، إنها أصوات تسمع ولا ترى.

وعلى هذا النحو اجتمع في قصيدة البياتي المرئي والمسموع: المرئي يتمثل في العناصر المادية الحسية المشكلة للمشاهد، والمسموع يتمثل في أصوات المتن الإضافي الذي ينعكس بالضرورة على متنها الأساسي.

إن البياتي يحتفل بالواقعي الحسي في المشهد؛ لأنه مناط التشكيل الجمالي الذي يحرص عليه كل فنان، ولكنه يضيف البعد الباطني للوجود الحسي إلى المشهد الواقعي فيرتفع به من واقعيته وحسيته وتفصيلاته، ولكنه لا يجرده من شيئيته. إنه حريص على أن يقرأ حقيقة المشهد دون أن ينفي المشهد نفسه أو يحيله إلى مفهوم مجرد أو معنى مطلق، فالحمر الهزيلة والذباب والفلاح الفقير الذي يحلم بالنقود والديك والقديس الصغير والحاصدون المتعبون.. إلخ كل هؤلاء كائنات حقيقية أو كائنات لها حقيقتها التي يبصر بها الشاعر ويريد لنا أن ندركها. وعلى هذا الأساس تتراءى لنا "سوق القرية" عند البياتي صورة مستعرضة (بانوراما) حقيقية بقدر ما تنطوي عليه من حقائق الحياة اليومية.

وفي هذا الصدد يمكننا أن نوازن في هذه المرة بين سوق البياتي وسوق صلاح عبد الصبور على سبيل المثال.

في قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي" من ديوان "أحلام الفارس القديم" نقرأ لصلاح قوله:

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب
عجباً
زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كي يفقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب
يا شيخي بسام الدين
قل لي: أين الإنسان... الإنسان؟

فكرة السوق عند صلاح تتعلق على نحو أساسي بالبشر؛ بالناس الذين يغشون السوق، وبما تخلقه مناسبة وجودهم في السوق من علاقات (انظر له كذلك قصيدة "السوق والسوقة" من ديوان "أقول لكم"). والسوق التي يعرض صورتها علينا هنا هي السوق التي يتربص فيها كل فرد بالآخر ليفتك به، إنها سوق لم يتعين مكان انعقادها (أهي سوق ريفية؛ سوق قرية، أم سوق مدينة؟)، وكذلك لم تتعين نوعيتها، فلسنا ندري (أو نرى في المشهد) ماذا يباع فيها ويشترى. ويتفق البياتي وصلاح في اهتمامهما بالشخوص المتوعين الذين يتراءون في السوق، ولكن شخوص البياتي شخوص واقعيون، تراهم في السوق رأي العين، وتتعرف كلاً منهم، رجلاً كان أو امرأة، بملامحه الخاصة المميزة، في حين أن شخوص صلاح شخوص تجريديون، أو شخوص رامزة أكثر منها واقعية. إنهم في ظاهر الأمر ناس من الناس، ولكنهم في الحقيقة كائنات حيوانية، أو هم صنوف من الحيوان في إهاب إنساني. والمشهد كله أمثولي، لا يملك الفنان التشكيلي التقليدي أن يصوره في لوحة إلا إذا أقام تشكيله على أساس من التعبيرية الرمزية. وفي كل الأحوال تخرج بنا فكرة هذه السوق من حدود الزمان والمكان لتضعنا أمام حقيقة كلية بشعة، فحواها أن الحياة الإنسانية (السوق الكبرى) قائمة في حقيقة الأمر على جملة من العلاقات غير الإنسانية، أو ـ إن شئنا الدقة ـ على علاقات حيوانية.

من هنا فإن مشهد السوق عند البياتي بقدر ما يظفر بالتفصيلات والمفردات الواقعية الحية المتنوعة، التي تشكل في مجموعها لوحة فنية لها أبعادها المكانية ولها خلفيتها (شأن كل التصوير الفني التقليدي)، يقوم هذا المشهد عند عبد الصبور على الاختزال، فلا نرى أمامنا سوى مجموعة من الحيوانات يفتك فيها الأقوى بالأضعف. وبدهي أنه لا وجود لمثل هذا المشهد على مستوى الواقع المعاين، ولكنه يتحقق على المستوى الأمثولي كما سبقت الإشارة.

على أن البياتي في مشاهده التشكيلية التي يصوغها أو يرسمها بكلماته لا يتحرى الوقوف على تفصيلات المشهد الواقعية على نحو مطرد في كل شعره، بل يراوح بين هذا الأسلوب التشكيلي وأساليب أخرى؛ بين الواقعي والسيريالي؛ بين الكاريكاتير الساخر

والمَشْق المتقن. ويكفي أن نقف الآن عند الكلمات القليلة التي استهل بها قصيدته عن شخصية "المخبر" (وهي شخصية بغيضة لدى الناس ولدى المثقفين على وجه الخصوص) لنرى الصورة الكاريكاتيرية التي رسمها لهذه الشخصية. يقول:

السيد البرميل

قفاه بطنه وبطنه قفاه..

فهذه صورة كاريكاتيرية من الطراز الأول تقوم على اختزال الموضوع والتركيز في جانب واحد منه وتضخيمه في نحو يذكرنا بأسلوب الجاحظ في "رسالة التربيع والتدوير".

هذا هو ما يواجهنا به البياتي منذ الكلمات الأولى. ولكن القصيدة كلها مكرسة لرسم الأبعاد المادية والمعنوية لتلك الشخصية، فبعد أن يحدثنا عن المخبر كيف أنه "يلقط في عيونه الحروف والخطوط والأرقام..." كما تقتضيه مهنته يمضي فيحدثنا عن إتقانه الكذب والتزوير وركوب كل موجة. وعندئذ يعود إلى استكمال صورته المادية فيقول:

ثدياه ثديا مومس عارية في الشمس

تفتح سـ قيها لقاء فلس

له قرون التيس والخرتيت..

وفي هذا استئناف للأسلوب الكاريكاتيري الساخر، بل الهجائي الذي بدأ مع الكلمات الأولى في القصيدة. وعلى الرغم من حسية العناصر التي يشكل الشاعر منها هنا جانباً من صورة المخبر المادية (الثديان، المومس، الشمس، الساقان، القرون، التيس، الخرتيت) يأبى هذا المشهد أن يكون واقعياً، وذلك لأن الجزء الخاص بالمومس في هذا المشهد (مومس عارية في الشمس، تفتح ساقيها لقاء فلس) ليس أصلياً، ولكنه مستجلب لغرض بلاغي يتعلق بالثديين المسترخيين الخاصين بالمخبر، ولأن الشاعر يريد أن يجعل - على غير المألوف - في رأس هذا المخبر عدداً من القرون، منها ما ينتمي إلى التيس، ومنها ما ينتمي إلى الخرتيت. وعلى هذا النحو يجمع البياتي في هذا المشهد بين الأسلوبين الواقعي والأمثولي، ليجعل الأمثولي في خدمة الواقعي على مستوى الأداء الجمالي العام.

وعلى هذا النهج في الجمع بين مفردات من الواقع وكائنات أو تكوينات أمثولية نقرأ في الفقرة التاسعة من قصيدة "عن وضاح اليمن والحب والموت"، من ديوان "قصائد حب على بوابات العالم السبع"، قول البياتي:

مِتُّ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف

مت بصندوق وألقيت ببئر الليل
مختنقاً مات معي السر، ومولاتي على سريرها
تداعب الهرة في براءة، تطرز الأقمار
في بردة الظلام..

فمشهد الأميرة أو المرأة المنعمة الراقدة في سريرها تداعب هرتها في براءة إذا نحن وقفنا فيه عند هذا الحد كان مشهداً يتراسل مع مشاهد كثيرة لدى الفنانين التشكيليين ويضمن إنتاج عمل فني متقن، ولكن البياتي يضيف إلى هذا المشهد المحتمل على صعيد الواقع عنصراً تشكيلياً مكملاً له ولكنه غير محتمل على صعيد الواقع، يتمثل فيما تقوم به الأميرة - إلى جانب مداعبتها للهرة - من تطريز للأقمار في عباءة الظلام. إن هذا الجزء الإضافي ينتمي إلى عالم آخر، هو عالم الحلم الذي يسمح - ضمن ما يسمح به - بأن يصبح غير الممكن ممكناً. وعلى هذا النحو اجتمع في هذا المشهد الواقعي والخيالي؛ الممكن وغير الممكن.

ويصل البياتي أحياناً إلى الطرف الأقصى الآخر من واقعية المشهد حتى ليصبح تشكيل المشهد لديه سيريالياً أو أقرب ما يكون إلى السيريالية. ويكفي أن نقف من هذا في الفقرة الأولى من قصيدته "أولد وأحترق بحبي" في ديوانه "قمر شيراز" عند قوله عن "لارا" الشخصية التي اكتسبت لديه (مثل "عائشة") بعداً أسطورياً:

... أراها في قاع جحيم المدن القطبية تشنقني بضفائرها وتعلقني
مثل الأرنب فوق الحائط مشدوداً في خيط دموعي

فهذا مشهد سيريالي بمعنى الكلمة، لا يمكن أن يتشكل على هذا النحو إلا في منطقة اللاشعور التي يمكن أن تستحيل فيها ضفائر المرأة حبل مشنقة، ويتحول الشخص إلى أرنب مذعور، وتصبح الدموع خيطاً يشده فوق الحائط. وأعتقد أنه لو قدر لفنان تشكيلي أن يرسم لوحة لهذا المشهد على هذا النحو لحكم عليها المشاهدون بأنها عمل سيريالي. حقاً إن حسية المفردات ما تزال ملموسة، لكن العلاقات التي تربط بين بعضها وبعض تجاوز هذه الحسية وتدخلها في باب الغريب والمدهش.

والواقع أن البياتي في هذه القصيدة نفسها يعلن في وضوح عن علاقته بالفن التشكيلي (وأنا أعرف شخصياً علاقاته الحميمة بكثير من الفنانين التشكيليين)، ويدل على أن ثقافته التشكيلية لم تكن مجرد خلفية من خلفيات نشاطه الإبداعي الشعري، بل كانت تعلن عن نفسها إعلاناً في جسم القصيدة، وتشكل لديه المتن الشعري نفسه. والفقرة الثانية من

هذه القصيدة تقول:

في لوحات "اللوفر" والأيقونات
في أحزان عيون الملكات
في سحر المعبودات
كانت "لارا" تثوي تحت قناع الموت الذهبي وتحت شعاع
النور..
الغارق في اللوحات
تدعوني، فأقرب وجهي منها، محموماً أبكي
لكن يداً تمتد فتمسح كل اللوحات وتخفي كل الأيقونات
تاركة فوق قناع الموت الذهبي بصيصاً من نور لنهار مات

والأمر هنا لا يتعلق بمجرد ذكر لوحات متحف اللوفر والأيقونات، وإلا كان ذلك مجرد استعراض من الشاعر لثقافته، وذلك مسلك ممجوج من أي شاعر، ولكن المهم هنا هو أن هذه اللوحات والأيقونات اكتسبت بعداً دلالياً خاصاً عندما كانت "لارا" تلوح له من خلالها؛ فقد أضفت "لارا" عليها بعداً أسطورياً وحولتها من مشاهد حسية إلى كائنات حية، حتى إنه ليسمع دعاءها - أو يتوهم ذلك فلا بأس - فيقرب وجهه منها، ولكنه سرعان ما يدرك الحقيقة عندما تمتد يد فتمسح كل اللوحات وتخفي كل الأيقونات؛ إذ لم تكن "لارا" في الواقع هناك. إن ظلالاً من أسطورة "بيجماليون" تتراءى لنا هنا في خلفية الفكرة، فالقصة تقول: إن "بيجماليون" كان نحاتاً، وإنه صنع تمثالاً لفتاة هي قمة في الجمال تدعى "جالاتيا"، وإن التمثال كان غاية في الإتقان حتى إنه تعشقها فيه، وإذا كنت أقول: إن ظلالاً من هذه الأسطورة الإغريقية تلوح في خلفية تفكير البياتي فإن هذه الأسطورة تعود فتعلن عن نفسها في وضوح حين نقرأ في الفقرة العاشرة من القصيدة نفسها قول البياتي:

أرسم صورتها فوق الثلج فيشتعل اللون الأخضر في عينيها
والعسلي الداكن، يدنو فمها الكرزي الدافئ من وجهي، تلتحم
الأيدي بعناق أبدي، لكن يداً تمتد فتمسح صورتها، تاركة
فوق اللون المقتول بصيصاً من نور لنهار مات

فمن الواضح هنا أن الشاعر تماهى مع النحات، فإذا كان النحات قد صنع تمثالاً لجالاتيا فقد صنع الشاعر صورة (أرسم صورتها) لـ "لارا". ولكن إذا كان المثّال قد صنع تمثالاً جامداً لكائن بشري حي فقد أحال الشاعر - على النقيض - الوجود الجامد (الثلج)

إلى كائن ينبض بالحياة، هو "لارا" الساحرة التي يشتعل اللون الأخضر والعسلي الداكن في عينيها، ويدنو فمها الكرزي الدافئ من وجهه، وتلتحم الأيدي منها ومنه في عناق أبدي. لكن الحقيقة ما تلبث أن تعلن عن نفسها؛ فالصورة لن تكون أبداً بديلاً من الكائن الحي مهما بلغت درجة إتقانها. إن "لارا"/ الحقيقة قد تتجلى في الصورة هنا أو هناك، ولكنها تظل دائماً أبعد من أن تمسك بها اليد هنا أو هناك، قد ندركها ـ أو نتصور أننا ندركها ـ في تشكيل مادي نتفاعل معه مشاهدة أو قراءة في لوحة تشكيلية أو قصيدة شعرية، ولكنها تملك في اللحظة الأخيرة أن تفر من بين أيدينا وتخذلنا.

وهكذا تنوعت أساليب البياتي في تشكيله صوراً للشخوص والكائنات الحية وغير الحية، وتصاعدت من مستوى الواقع الملموس بتفصيلاته الجاسئة، حيث تقف حقائق الحياة اليومية صادمة للضمير الإنساني، إلى المستوى الأسطوري الذي يحاول اقتناص حقائق الوجود المغرية للروح والمراوغة في الوقت نفسه.

جدل الذات والآخر
في "أبجدية الروح"
عند عبد العزيز المقالح(*)

الديوان موضوع الحديث في هذه الليلة هو ديوان "أبجدية الروح" للشاعر اليمني "عبد العزيز المقالح". والشاعر عبد العزيز المقالح من أبرز الشخصيات الأدبية في اليمن المعاصر بما قدم من شعر ومن دراسات حول الشعر. وعبد العزيز المقالح من شعراء المدرسة الجديدة في الشعر المعاصر وفي اليمن على وجه الخصوص، ولعله أبرز هذا الاتجاه الشعري في اليمن؛ فقد كتب في الشكل الشعري الجديد منذ بدايات الستينيات، واستمر على هذا الأسلوب في الكتابة حتى يومنا هذا، وهو من الشعراء الذين يتميز شعرهم - بصفة عامة - بقدر كبير من السماحة؛ فهو يعطي نفسه دون التواء ودون إغماض، وفي الوقت نفسه يبدو عمله الشعري معبراً تعبيراً حقيقياً عن إنسان يعيش أزمته الخاصة التي لا تنفصل عن أزمة وطنه بحال من الأحوال، ويعاني في صمت لأنه أميل إلى الصمت. وسنرى كيف أن الصمت يعني عنده شيئاً أكبر من الكلام بل أكبر من كل كلام، وأصدق وأحق وأجدر بالاهتمام من أي كلام، فيه التواضع البالغ الشديد، المغاير لكل ما هو مألوف من طبائع الناس في زماننا، وفيه أيضاً قدر من إنكار الذات لا يمكن أن يخطئه الإنسان الذي عرفه عن كثب، وفيه كثير من الخصائص والصفات التي تجعل منه إنساناً قبل أن يكون شاعراً أو كاتباً أو ناقداً.

وحين شرعت في قراءة هذا الديوان، وعنوانه كما ذكرت "أبجدية الروح"، كان طبيعياً منذ البداية أن يستوقفني في هذا العنوان كما يستوقف أي سامع أو قارئ له أنه يرتبط بشيء أو أنه مدخل إلى شيء يتعلق بالجانب الروحي في الإنسان؛ فالكلام هنا عن الروح

(*) نص المحاضرة التي ألقيت في الجمعية المصرية للنقد الأدبي (موسم ١٩٩٦/١٩٩٧م).

والأبجدية ونسبة الأبجدية إلى الروح. والأبجدية كما نعرفها هي الحروف الأولى التي نصنع منها لغتنا: كل اللغة في أشكالها تؤول إلى أبجدية بسيطة؛ إلى مجموعة من الحروف. وعبد العزيز المقالح قد اختار عنواناً لديوانه "أبجدية الروح"؛ أي ـ بعبارة أخرى ـ الحروف الأولى التي تصنع الروح منها لغتها الخاصة؛ فهي لغة الروح إذن إذا شئنا أن نعمم، ولكنها لغة تقف على عتبات الروح ولا تصل إلى مدى بعيد في صميم الروح، إنها مدخل إلى الروح إذا شئنا أن نعبر عن التجربة في هذا الديوان من واقع الديوان نفسه.

وقد فكرت ـ عندما قرأت الديوان ـ في أن أصنف مواقفه، وأن أرى جُمَّاع التجربة فيه من منظور الخطاب الشعري الذي يشتمل عليه والذي نتوقعه ـ بطبيعة الحال ـ عندما نقرأ ديواناً من الشعر.

ديوان الشعر جزء من سيرة طويلة لحياة الشاعر، وهذا الجزء يرتبط بمساحة من همومه بلا شك، ربما كانت هي الهموم نفسها التي طرحت من قبل ولكن يُعاد طرحها بشكل آخر أو يعاد النظر فيها. وعلى كل حال يمكن أن يكون لكل ديوان خطابه الخاص في إطار خطاب أعم وأوسع لكل أعمال الشاعر، فهناك ثلاثة مستويات على الأقل للخطاب الشعري:

١ـ الخطاب الشعري الذي نقف عليه في ديوان شعر.

٢ـ الخطاب الشعري الذي نقف عليه في أعمال شاعر.

٣ـ الخطاب الشعري الذي نقف عليه في مجموع أعمال جملة من الشعراء.

على أن هذه ليست هي كل مستويات الخطاب؛ إذ نستطيع أن نقول كذلك: إن القصيدة الواحدة يمكن أن تكون خطاباً شعرياً بمعنى ما، والمسألة تتوقف على ماذا نقصد بالخطاب. ولا شك أن فكرة الخطاب تستبعد جزئياً أو مرحلياً على الأقل فكرة "الشعرية" إلى حد ما، مع أننا نقول: إن الخطاب الشعري نوع من الخطاب يرتبط بالشعر بصفة خاصة. لكن فكرة الخطاب بطبيعتها من شأنها أن تطغى على الخصوصية الأخرى التي تنتمي إليها. فإذا كانت الشعرية جزءاً لا يمكن التهاون في شأنه بالنسبة إلى الشعر فإن الخطاب من شأنه أن يجعل هذه الشعرية في خلفية الاهتمام، لا لأنها غير مهمة في هذه الحالة، ولكن لأنها تبدو عندئذ كما لو كانت شيئاً مفروغاً منه؛ بمعنى أنه: لماذا نتحدث عن شعرية الشعر الذي هو هو شعر؟! فهذا يصبح ضرباً من تحصيل الحاصل لا جدوى منه، ولا إضافة فيه، ولا أهمية له، إلا بقدر ما نستكشف أبعاد الخطاب الذي يشتمل عليه العمل، وعندئذ يصبح الكلام عن الخطاب شيئاً متعلقاً بمنتج الخطاب في الدرجة الأولى،

وبعلاقة منتج الخطاب بنفسه، وبالآخر، وبالآخرين إذا تعددت وجهات النظر أو تعددت العناصر التي يدخل معها في علاقات؛ أي بحجم علاقات الشاعر مع نفسه، ومع الآخر، في كل أشكال هذا الآخر؛ فهذا الآخر يمكن أن يكون فرداً، ويمكن أن يكون جماعة، ويمكن أن يكون وطناً، ويمكن أن يكون طبيعة، ويمكن أن يكون هو الله. إن كل هؤلاء هم "آخر" بالنسبة إلى الشاعر، والخطاب الشعري من شأنه أن يقع بالضرورة ـ ضمن ما يقع ـ في هذه المنطقة التي يكون فيها بين الشاعر والآخر هذا النوع من الاتصال. خطاب الشاعر إذن، أو الخطاب الشعري، من شأنه أن يفصح عن ذات الشاعر، أو الذات الشعرية إن شئنا، وعن الذوات الأخرى التي تتراءى هذه الذات من خلالها؛ أي أنها تصبح بمثابة المرآة التي تتجلى فيها ذات الشاعر فيرى فيها نفسه؛ فهي موظَّفة من أجله؛ أي من أجل الوقوف على ذاته، ومعرفة هذه الذات والوعي بها، أو لمزيد من الوعي بها، أو تجديد الوعي بها، وفقاً لما يمنحه الآخر للذات من وسائل تعينها على التبصر والفهم والاستكشاف.

الخطاب في الشعر يكون من الذات إلى ذاتها، ويكون من الذات إلى الآخر، كما يكون من الذات في منظور الآخر، ويكون كذلك من خلال التماهي أحياناً مع الآخر. إنها أشكال مختلفة من العلاقات، بل يمكن أن تصل إلى شبكة بالغة التعقيد من العلاقات عندما نضع أمامنا مربع العلاقات الأولى؛ أعني علاقات الخطاب: خطاب الشاعر إلى نفسه، وخطاب الشاعر إلى الآخر، وأيضاً خطاب الشاعر عن الآخر؛ لأن هذا وارد تماماً. على أن الخطاب عن الآخر ليس من أجل الآخر عادة، ولكن من أجل الذات أيضاً، وهذا يعني أننا ينبغي لنا أن نتذكر دائماً أن الذات هي هدف الكشف. فإذا كان الخطاب من الذات إلى ذاتها، أو من الذات إلى الآخر، أو كان من الذات عن الآخر، أو كان خطاب تماهٍ مع الآخر (وهو ما يمثل الضلع الرابع في المربع)، فعندئذ نستطيع أن نقول إجمالاً: إن الآخر في أي شكل من أشكاله هو بمثابة المرآة التي تتجلى فيها الذات لذاتها؛ التي ينضج فيها ومن خلالها وعي الذات بذاتها؛ التي تجد فيها الذات طرقاً للتحقق على نحو أوقع وأفضل وأصح بالنسبة إلى نفسها. كل ذلك يمكن أن نستعرضه متقاطعاً مع الأحوال التي تعرض للشاعر فيما يتصل بإقباله أو نفوره؛ بتقبله للأشياء أو رفضه إياها؛ بوعيه بها أو لا وعيه؛ أي بالعلاقات الإيجابية والسلبية التي تربط بين الشاعر والأشياء. الذات إذن يمكن أن تطرح ذاتها من خلال الآخر كما قلنا:

إما بالخطاب إليه،

وإما بالخطاب عنه،

وإما بالتماهي معه.

هذا فضلاً عن انقسامها لكي تكون موضوعاً لذاتها في بعض الأحيان.

كل ذلك الاستجلاء لوعي الذات؛ أعني استجلاء الذات لوعيها: استجلاءها أو إدراكها حقيقة موقفها في الوجود، في الزمان وفي المكان، الآن وما بعد الآن، هنا وهناك، كل ذلك داخل في صميم الوعي الذي يترسب نتيجة للعلاقة أو لنوع العلاقة التي تربط الذات بالآخر، بل إنه عندما يكون الآخر هو التاريخ أو ما يحدث في الآن فإن هذا الآخر كما يمكن أن يكون تفهماً من الذات لذاتها؛ أي وسيلة فهم الذات لنفسها، قد يكون الآخر أيضاً سبباً لعذاباتها. والفكرة الوجودية المشهورة تقول: "الآخرون هم الجحيم". فالآخر يمكن أيضاً أن يكون سبباً أو أداة من أدوات التأثير في الذات سلباً بكبتها؛ بتضييق الرؤية أمامها؛ بالتسلط عليها.

ولعلنا نتذكر في هذا السياق أنه كلما حدث مزيد من التكشف للذات أصبحت ـ حينئذ ـ خاضعة أو أكثر خضوعاً لمقتضيات لم تكن في حسبانها؛ أي أن التكشف ـ تكشف الذات ـ يخلق لها عندئذ مشكلة بدلاً من أن يحل مشكلة. هذا ما أريد أن أوضحه وما أرجو أن يكون واضحاً، وهو أن المزيد من تكشف الذات لنفسها؛ أي المزيد من معرفة الذات لذاتها، ليس حلاً من الحلول التي تريح الذات، أو ليس من باب تيسير الأمور على الذات كما يبدو في ظاهر الأمر، بل أقول: إن العكس قد يكون هو الصحيح؛ أي أن أعباء الذات عندئذ تزيد، إذ إن همومها تتزايد بقدر ما يتزايد وعيها بذاتها. إن هذه مسألة بدهية؛ فالوعي بالذات على الرغم من جدواه ومن أهميته ومن ضرورته هو أيضاً عبء جديد يضاف إلى الذات. وبطبيعة الحال عندما يكون الآخر وسيلة أو أداة تعذيب للذات فإنه يمكن أن يشكل في الحقيقة أزمتها في هذه الحالة، يستوي عند ذاك أن يكون الآخر فرداً أو يكون جماعة؛ أن يكون حتى صديقاً أو عدواً؛ لأنه في كل الأحوال هناك عذاب للذات يتحقق بشكل أو بآخر بغض النظر تماماً عن موقف الآخر من هذه الذات، إلا في حالة وحيدة ـ فيما يبدو ـ تخرج بنا من هذه الدائرة القاتلة للذات؛ القاتلة للذات لأنها هي التي تسعى إليها؛ فطبيعة الذات وطموح الذات ورغبات الذات كلها تسعى بها إلى هذا النوع من العلاقات مع الآخر. وكما قلت فإن هذا بقدر ما يكون كسباً لوعي الذات يكون عبئاً جديداً عليها، إلا ـ فيما يبدو لي ـ في حالة واحدة، هي حالة العلاقة مع السماء؛ العلاقة مع الله، فهنا يمكن أن تأخذ العلاقة شكلاً آخر بالنسبة إلى الذات فتكون خلاصاً؛ أي تكون هذه العلاقة بمثابة الخلاص للذات الشاعرة؛ الذات التي اكتشفت ما اكتشفت، ووعت ما وعت، فزادت كارثتها

بنفسها، وزاد حزنها، وزاد ضجرها، وزادت كل الهموم التي تؤرق عليها حياتها بالضرورة، إلا أن تتوطد هذه العلاقة بين الذات والله، فهنا يتشكل موقف آخر جديد هو موقف الخلاص؛ خلاص الذات من كل العذابات التي تعانيها في واقعها وفي علاقاتها بكل أنواع الآخر. ومن هنا، وفي هذا الديوان، وفي أشباهه من الدواوين التي صرنا في وقتنا الراهن نألفها، والتي تنحو نحواً ـ كما يقال ـ صوفياً (وهو ليس صوفياً بالمعنى الصحيح، ولكنه ضرب من الفيض الروحي لا أكثر، دون أن تفقد الذات بطبيعة الحال الأرض التي تقف عليها)، قد يحدث أن تصطنع الذات معراجاً لها أو أكثر من معراج إلى السماء، مستفيدة من "المعراج الأول" بخطواته المختلفة؛ بفتوحاته ومكاسبه. ويصطنع الشاعر ذلك كله لا لينتهي في المعراج إلى نهاية تخصه هناك وليس على هذه الأرض، بل إنه يعي تماماً أنه مهما صعد واتصل، واستكشف وعرف، فإن ذلك كله سيعود معه إلى الأرض، لكن بأمل أن تكون هذه العودة خيراً للآخر يستطيع أن يصنعه الشاعر، ويكون الشاعر بذلك قد عرف طريقه ومهمته في الحياة التي تعوضه عن كل العذابات والمتاعب التي يعانيها.

ولا يشارك هذه العلاقة في قوتها وأهميتها بالنسبة إلى الذات الشاعرة إلا الشعر نفسه؛ فعلاقة الذات بالشعر تأخذ المسار نفسه. والمقصود هو الشعر عندما يكون صادقاً وحقيقياً ونورانياً، بمعنى أنه ليس بالضرورة أن يكون إلهياً، ولكن من الممكن أن يكون نورانياً، أو يكون نورانياً فيه شفافية الفكر، وشفافية الروح، وشفافية الرؤية، فكل ذلك يكون في الشعر بمثابة تصحيح للآخر الذي يحتاج إلى من يأخذ بيده أو يصحح له المسار.

بهذه الخطة الأولية في تحديد آفاق الخطاب الشعري بالنسبة إلى الشاعر سأحاول أن أتحرك معكم في هذا الديوان، وخصوصاً أننا لم نستمع إلى شيء منه، وأن كثيرين منا لم يتح لهم أن يقرؤوه أو يحصلوا عليه. ولذلك حرصت على أن تكون النماذج التي سأقف معكم عندها منه معبرة عن كل العناصر التي تطرقت إليها في هذه الكلمة التمهيدية منذ البداية.

في قصيدة بعنوان "فاتحة"، وهي أول قصيدة في الديوان، نطالع رؤية الذات لذاتها كيف تتشكل؛ كيف ترى الذات نفسها عند عبد العزيز المقالح في هذا الديوان، يقول:

أنا المنفي بين خرائب الأرواح/ داخل حفرة للوقت/ خارج وردة
للعشق/ أخشى الله حين يقول لي أخطأت/ لا أخشى من النار

المنفى بين خرائب الأرواح وداخل حفرة للوقت وخارج وردة للعشق، هذه هي أوضاع الذات التي تريد أن ترى نفسها، ولكن هذه الذات أيضاً التي تخشى الله لا تخشاه حين

تخطئ خوفاً من النار؛ فالمسألة ليست تتعلق بجنة أو نار، بمعنى أن علاقة الذات بالسماء؛ أي علاقتها بالله سبحانه وتعالى، ليست علاقة خوف من النار؛ أي قائمة على سلوك يأخذ في الحسبان أولاً وآخراً الخوف من النار، المسألة ليست بهذا الشكل، والقيمة ليست في هذا؛ ليست في أن نخاف النار أو نرجو الجنة. وهذا المعنى بطبيعة الحال ليس جديداً جدة مطلقة كما نعرف، فهناك من قالوا بهذا المعنى من قبل، مثل رابعة العدوية والحسن البصري وغيرهما من المتصوفة. ويمكننا ـ بطبيعة الحال ـ أن نقول: إن كثيراً من الأفكار الصوفية أو اللمحات الصوفية تظل تعيش معنا، وتظل حية، وبعضها يدخل في نسيج تفكيرنا أحياناً دون أن ندرك مصدره إلا فيما بعد. وطبيعي أن ليس كل ذات تعي هذا الموقف على هذا النحو، ولكن الغالب أن تكون الجنة وأن تكون النار هما المعيار الذي يحكم أعمال المرء وسلوكه. يقول الشاعر أيضاً مستأنفاً، أو تقول الذات:

يحاصرني نزيف الروح

تهجرني مرايا الحلم

يوغل في بياض دمي

سواد العصر/ عتمته

سئمت الشعر/ عفت العالم المفتون بالكذب المموه بالشعارات التي سفحت دم القار

وهذا يعني في وضوح أن هنا تمرداً على واقع أسود مظلم يشمل العصر كله؛ فالتهمة موجهة إلى العصر كله، وإلى عتمة العصر كله وسواده. وهذا السواد لا يقتصر على الوجود الخارجي، ولكنه يتغلغل كي يفسد الضمير النقي؛ يفسد الدم الأبيض "يوغل في بياض دمي سواد العصر".

إن كل ذلك يأتي إذن من الخارج كي يحاصر الروح في هذه الذات حتى لا تتحرك. وقد قلت منذ قليل: إن الآخر قد يكون وبالاً؛ أي أن معرفة الذات للآخر قد تكون وبالاً عليها، وقد تكون مؤذية لها، وهنا يتضح لنا هذا المعنى في هذه الأسطر القليلة: "سئمت الشعر/ عفت العالم المفتون بالكذب المموه بالشعارات التي سفحت دم القار". فالكلام هنا عن الكذب المموه والسأم من الشعر الذي هو وعاء لهذه الشعارات وهذا الكذب المموه. هذا هو نوع الشعر المقصود، وليس المقصود بالبداهة هو الشعر إطلاقاً، وإلا ماذا يكتب الشاعر هنا الآن؟ ماذا تكتب الذات أو ماذا تقول؟ وسيتضح أن هناك شيئاً آخر يمكن أن يحال إليه الشعر حتى يتضح لنا هذا المعنى، وذلك عندما يصبح الشعر كلاماً وكلاماً؛ مجرد كلام "غباري"؛ أي الكلام الذي يخلو من النصاعة والبراءة والتطهر، وتغلب عليه حسية الواقع،

وتغلفه ضبابية الأشياء، ويسوده ظلام الوجود أو الجانب المظلم في الحياة، إن ذلك يجعل الشعر شيئاً بغيضاً، ومن ثم فقد سئمته الذات.

إن الذات تحاور نفسها أحياناً، وهذا الحوار يصطنعه الشاعر في أكثر من قصيدة لكي يجد السلام مع نفسه إذا كان ذلك ممكناً. وفي الحقيقة يستخدم المقالح في هذا الديوان صيغة الحوار بين صوتين مختلفين داخل القصيدة الواحدة، ويصبح الحوار بين الصوتين في ظاهره كأنه كلام ورد؛ أي قول وقول على قول، ولكن مع التأمل يتضح أن القول والرد عليه هما قول للذات نفسها. إذن فالذات حتى في هذه الحالة يمكن أن ترتد منقسمة على نفسها؛ لأنها تقول وتعقب على ما تقول؛ تقول الشيء وترد عليه من خلال صوتين يبدوان كأنهما لشخصين آخرين، ولكنهما في حقيقة الأمر هما صوت الذات. ويصطنع الشاعر هذا الحوار بين صوتين في قصيدة عنوانها "صوتان"، إذ يستخدم ضمير المتكلم لأحد الصوتين، وضمير المخاطب للصوت الآخر، والحوار كله داخل نفس الشاعر. ولكن هذا التقسيم الظاهري والدرامي في منحاه إلى حد ما يرسم خريطة لآفاق من المعاناة يعيشها الشاعر على مستوى تحقق الذات وتحقق المعرفة الصحيحة ومستوى صبوات الروح كذلك، وخلال هذه المعاناة تستكشف الذات ركائز وجودها. يقول الصوت الأول:

لا تحزن إن الله معك

لا تحزن إن الشعر معك

لا تحزن إن الفقر معك

في هذه الأسطر الثلاثة من الواضح أن هناك تماهياً دلالياً بين الله والشعر والفقر، إذ يتماهى في ذات الشاعر الإيمان "إن الله معك"، والشعر "إن الشعر معك"، والجوع والعري "إن الفقر معك". وهذا الصوت أو هذه الرؤية أو هذا التمثل يطالعنا في مواضع مختلفة من قصائد الديوان. كذلك تنشق الذات عن نفسها لترى ذاتها في قصيدة بعنوان "من مواقف سفيان الصنعاني"، يقول الشاعر فيها:

مثل صوت المطر/ لمع السر في راحتي/ وهوى يستريح بأطرافها/ ابتل شخصي بماء الحقيقة/ وانشقت الروح عن نفسها/ عن فتى ذاهل في السباق/ يرى نفسه عارياً يتلفع بالإثم/ هذا المسجى هناك/ هنا رجل في الثلاثين من عمره يتسرب/ تنشع آثامه وخطيئته في القصائد في صفحة من كتاب/ ويكمل دورته/ يتلفع بالضوء والظل/ مشتعلاً بالجنون/ وفي فمه جزع وابتهال

الكلام هنا عن شخصية تخرج من الشخصية نفسها، فمن هذا الفتى الذاهل في السباق الذي يرى نفسه عارياً يتلفع بالإثم، وهذا المسجى هناك... رجل في الثلاثين من عمره يتسرب، تتشع آثامه... هذه هي العناصر جميعها التي تراها الذات في ذاتها؛ تراها في نفسها، فتذهل عما يجري من تسابق حول مطالب الحياة القريبة الدانية؛ حول ما يشغل الناس أنفسهم به من مطالب الحياة ومآربها الفانية. إنه رجل في الثلاثين من عمره يتسرب، تنشع آثامه وخطيئته في القصائد، فآثامه وخطيئته تتعلق بالشعر، والشعر هو خطيئته. وأظننا نتذكر هنا كلام صلاح عبد الصبور عن الشعر وكيف أنه خطيئته، ففكرة أن الشعر هو خطيئة الذات التي كأنها لا فكاك ولا مهرب منها هي المعنى نفسه الذي يتجلى هنا "تتشع آثامه وخطيئته في القصائد في صفحة من كتاب.. ويكمل دورته..." إلى آخره.

ثم نأتي إلى الآخر بوصفه مرآة للذات، فنتوقف عند قصيدة بعنوان "ابتهالات". والوضع الذي يكون الآخر فيه مرآة للذات ربما كانت له أشكاله الكثيرة المختلفة، والمهم هو أن الذات عندئذ ترى نفسها في الآخر، ولكن في حالة إبقاء على الآخر كما لو كان له وجوده القائم المستقل الخاص. إنه وضع شبيه بالقناع وإن لم يكن قناعاً. هناك حالة أخرى يقوم فيها الآخر بوصفه مرآة للذات عندما تتقنع الذات قناع الآخر؛ أي عندما تتخذ الآخر قناعاً لها. هذا وضع، وبطبيعة الحال تتحدث الذات من وراء هذا القناع عن ذاتها فتأخذ ما وراء القناع من دلالات خاصة بهذا القناع لكي تنسبه إلى ذاتها.

هنا يحدث نوع من التقنع كما قلت، ولكن يبقى لشخصية الآخر وجودها المستقل نسبياً. يقول الشاعر في هذه القصيدة المسماة "ابتهالات":

> تسللت ذات مساء شديد الظلام إلى منطق الطير/ كان الفريد هناك
> يحدث أنصاره وتلاميذه/ بعد أن عاد من مدن العشق ممتلئاً بالمحبة
> للناس والطير (أي بعد معراج له، أو بعد رحلة روحية، عاد كي
> يحدث تلاميذه، عاد من مدن العشق كي يحدث تلاميذه ممتلئاً
> بالمحبة للناس والطير والكائنات القريبة والكائنات البعيدة) قال لي:
> أيها الجاهل الجاحد الحق/ إن التعصب أفعى/ وإنك مهما ارتقى
> بك وجدك/ لست سوى حفنة من تراب

طبعاً هذا الوعي بحقيقة أنه "مهما ارتقى بك وجدك لست سوى حفنة من تراب"، وأن الإنسان لن يكون روحاً خالصة، وأن العنصر الترابي فيه يظل له وضعه وكيانه، ويظل جزءاً

من حقيقته التي لا يمكن أن تهمل، الوعي بهذه المسألة لم يكن يحتاج بطبيعة الحال إلى فريد الدين العطار، أو مراجعة كتاب "منطق الطير" له، أو العودة من مدن العشق بهذه الحكمة. لكن على كل حال نحن هنا نباشر كيف تحاول الذات أن تسند الخبرة المكتسبة إلى مصدرها؛ لكي تكون أوثق في وقعها عليها وعلى الآخر. وهنا يأتي الحديث الذي يدلي به فريد الدين العطار إلى الذات: "أيها الجاهل الجاحد الحق..." إلخ.

هذا الحديث - بطبيعة الحال - هو حديث من الذات إلى ذاتها، وإن بدا لنا الموقف كما لو كان استلهاماً لشخصية لها حقها في أن تقول مثل هذا القول. وباختصار أريد أن أقول: إن للذات محاولات كثيرة تصطنعها لكي توحي بأنها تحصل من الخارج، ومن هذا ومن ذاك، ومن هنا ومن هناك، وهي في حقيقة الأمر تتحرك داخل نفسها. الذات تنقسم، ثم تعتقد أنها وقد انقسمت قد صارت حقاً شخصين مختلفين، وأنه عندئذ لا بأس من أن يدور الحوار بين هذين الشخصين، وأن يأخذ هذا من ذاك ويأخذ ذاك من هذا، وكل ما في الأمر أنها عملية داخل الذات لا أكثر ولا أقل ما دمنا نتحدث في إطار الشعر بحثاً عن الأبجدية. الآخر أيضاً وسيلة لطرح الذات لذاتها؛ لأزمتها ولرؤيتها من خلال خطابها إلى الآخر. ويحدث الشيء نفسه مع الذات المأزومة؛ فهي تطرح أزمتها ورؤيتها لهذه الأزمة - أيضاً - من خلال خطابها إلى الآخر.

الذات تخاطب الآخر، والآخر هنا - في هذا الديوان وفي بعض الأعمال الشعرية الشبيهة - الذي هو ملاذ للروح وللذات لكي تصل إلى صفائها وطهارتها وبراءتها الأصلية هو الله، والخطاب هنا موجه إلى الله سبحانه وتعالى، يقول الشاعر في قصيدة "حب للسماء":

> فيا سيدي/ أنا في عالم الناس مرتهن للمخاوف والحقد/ أمشي
> على قلق بأصابع روحي/ وأدنو على حذر من جراح بلادي/ لست
> الطبيب ولا صاحب الأمر/ ولكنني أتعذب حين أرى طفلة ترتمي عند
> باب المدينة/ باحثة عن بقايا طعام/ أو امرأة تتسول خبزاً لأطفالها/
> وأرى الموسرين وقد جمعوا من دماء البلاد ومن بؤسها/ وأقاموا
> قلاعاً من المرمر الآدمي وأعمدة من عظام البشر

هذه هي عذاباته، أو عذابات الذات تطرحها على الآخر. ولكنها ليست الذات في هذه الحالة، بل الآخر الذي هو مناط الأمل في الحل/ مناط الخلاص؛ لأن فكرة الخلاص سترد بالضرورة في سياق يكون فيه الإنسان معذباً بذاته وبالآخر، ويصبح لا بد من البحث

عندئذ عن الخلاص أيضاً. وكما قلت آنفاً، يختلف هذا كل الاختلاف عما يكون من خطاب الذات إلى ذاتها؛ أي أنه من المألوف أن تخاطب الذات ذاتها، وفي هذه الحالة لا يكون المخاطب هو "فريد الدين العطار" أو "سفيان الصنعاني" أو أي شخصية تتخذ قناعاً، كما لا يكون الخطاب إلى الله سبحانه وتعالى، بل يكون الخطاب داخلياً بين الذات وذاتها مباشرة، وبشكل واضح لا لبس فيه ولا يحتاج إلى تأويل. يقول الشاعر في قصيدة عنوانها "ورقة من كتاب الأندلس":

أيها القلب كن واحداً في مساحات حزنك/ في أبجدية رفضك/ كن سيداً في خطاياك/ لا تقرب النهر إلا وحيد الخطى/ وامنح الخوف خضرة عينيك/ لا تقترب من كتاب الزحام/ ولا تحتمي بدخان المرايا/ ولا ترتجي في المدى أحداً/ وانتظر لحظة الموت وسط العراء الكئيب

من الواضح أن الكلام موجه هنا من الذات إلى ذاتها مباشرة بلا تأويل أو احتياج إلى إسقاط على الآخر أو إلقاء جزء من العبء عليه؛ فالذات هنا تدعو ذاتها إلى التوحد؛ إلى أن تصبح كياناً موحداً لا ينقسم؛ تدعوها إلى ألاّ تتقسم:

"أيها القلب كن واحداً في مساحات حزنك" (أي واحداً ومنفرداً أو فريداً من حيث التوحد في الوقت ذاته؛ أي كن واحداً بهذين المعنيين في آن واحد: التوحد والتفرد) "كن واحداً في مساحات حزنك/ في أبجدية رفضك/ كن سيداً في خطاياك/ لا تقرب النهر إلا وحيد الخطى/ وامنح الخوف خضرة عينيك/ لا تقترب من كتاب الزحام/ ولا تحتمي بدخان المرايا" (لا تدخل في عالم المرايا والزيف، ولا تتخفَّ وراء عمليات التمويه والتزييف) "لا ترتجي في المدى أحداً وانتظر لحظة الموت وسط العراء الكئيب".

مرة أخرى تطرح الذات ذاتها من خلال الآخر؛ فالحديث هنا يظل هو الخطاب الموجه من الذات إلى الآخر. لكن بما أن الديوان "أبجدية الروح" له مسعى خاص في تحقيق الخلاص للذات وللآخر عن هذا الطريق، فالمخاطب مرة أخرى هو الله سبحانه وتعالى. يقول في قصيدة "رؤيا":

يا مانح الضياء للمراعي/ والنهر والسواقي/ يا حاضراً في الظل والأمواج والفصول/ أوجعني العشق وأضنى قلبي المرقع الرحيل/ يا سيدي ما كنت قبل أن تراك روحي تجتليك في دمي/ وفي براءة

الأشياء في نوافذ العشب وعبر لوحة الأصيل/ ما كنت أدري من أنا/
ما الغيب/ ما الصحو/ وما الندى/ ما كنت أدري عمري الجميل

وفي هذه القصيدة نفسها يقول الشاعر:

حرف أنا/ كشبه جملة هبطت بي/ أسكنتني مدائن الأوراق/ منفى
الحزن/ حيث لا مرقى ولا سبيل/ وفجأة رأتك روحي/ لم يكن
حلماً/ ولا وهماً/ رأتك بعد أن صار لها الحزن رفيقاً والنوى دليل

هذا الخطاب ـ كما قلت ـ موجه من الذات إلى الآخر، لكنه اتخذ وسيلة لكي تعرض فيه الذات ذاتها، فالذات أوجعها العشق (هذا واضح)، وأضنى الرحيل والضياع القلب منها قبل أن يكون اللقاء "ما كنت قبل أن تراك روحي تجتليك في دمي وفي براءة الأشياء". لم يكن هناك ذلك التواصل، بل كان هناك انغماس في شيء آخر أو في أشياء أخرى، لكن الطريق إلى الله لم يكن قد تراءى بعد، ولذلك "ما كنت أدري من أنا"؛ أي أن الذات كانت تجهل ذاتها على الحقيقة: "ما كنت أدري من أنا/ ما الغيب/ ما الصحو/ وما الندى".

كل الأشياء لم تكن قد دخلت في دائرة المعرفة أو في دائرة العرفان؛ أي أن فهم الذات هنا للغيب والصحو والندى هو على الحقيقة أو على المعنى الرمزي الصوفي على السواء؛ فقد تفهم هذه الأشياء هكذا أو هكذا. وعلى أية حال لم تكن الذات قد تجلت واضحة أمام ذاتها، أو عرفت ذاتها، قبل أن يحدث ذلك الاتصال، ولكن عندما حدث الاتصال حدث التعرف. المعرفة شرارة نتجت إذن عن هذا الاقتراب، أو هذا الاتصال بالآخر. ومرة أخرى تقرر الذات: "حرف أنا كشبه جملة هبطت بي/ أسكنتني مدائن الأوراق/ منفى الحزن/ حيث لا مرقى ولا سبيل/ وفجأة رأتك روحي"، فهذا هو التحول؛ تحول الوعي والدخول في دائرة تعرف الذات، وتعرف الآخر، وتعرف الأشياء جميعاً.

فلننتقل إذن الآن إلى فكرة الخلاص؛ أي عندما يكون الآخر ملاذاً للذات تجد فيه وعنده خلاصها، بعد أن رأينا كيف أنه يمكن أن يكون سبب عذابها ومعاناتها.

في قصيدة بعنوان "ابتهالات" ـ وقد أشرت إليها قبل ذلك ـ نجد محاولة للخلاص؛ لخلاص الذات وتطهيرها عن طريق الاستعاذة بالله للخروج من دائرة الشرور: الشرور في النفس، والشرور في الأهل، والشرور في الأصحاب وفي الأعداء. لذا فإنه استئنافاً لما سبق يقول الشاعر:

إلهي أعوذ بك الآن من شر نفسي/ ومن شر أهلي/ ومن شر
أصحابي الطيبين/ ومن شر أعدائي الفقراء إلى الحب/ من شر ما
صنع الحب/ من شر ما كتب المادحون/ ومن شر ما كتب الحاقدون

كل هذا يشير إلى بحث الذات عن صفاء أصلها أو عن جوهرها الأصيل، وإلى سعيها من أجل التطهر من كل موبقاتها. وبقية النص - ولن أطيل عليكم - تؤكد هذا المعنى؛ فالملاذ الإلهي الذي ينشده الشاعر لم يَغْنِ قط - كما سبق أن ذكرت - أنه تخلى عن مسؤوليته إزاء الوجود وإزاء الآخرين، وقبل هذا وذلك إزاء الوطن، فما زال الوطن قائماً في قاع همومه الروحية، ولم ينفصل الوطن في صورته وواقعه، وفي تاريخه وآنيته، عن رؤية الذات. يقول:

أعوذ بك الله من أرق في النجوم/ ومن قلق في صدور الجبال/ ومن
خيبة في نفوس الرجال/ ومن وطن شاهراً موته/ يتأبط خيبته/
يتكور خوفاً من الذاكرة

وهذا يعني الابتهال إلى الله سبحانه وتعالى والاستعاذة به واستعانته على خلاص الذات وخلاص الوطن. ثم يتطور هذا بعد ذلك إلى نوع من معراج الروح تحقيقاً لكمال الذات، لكن المهم أن الوطن يظل في هذا السياق قائماً في ضمير الشاعر.

وقبل أن نصل إلى نماذج المعارج التي يحكي لنا الشاعر عنها في بعض القصائد نتوقف لحظة عند نموذج التماهي مع الآخر. والتماهي مع الآخر هنا في هذا النموذج هو تماهٍ مع الوطن، وهو يرد في سطرين يسيرين من قصيدة "اشتعالات". يقول الشاعر: "من يرتقي بروحي/ يرتقي بوطني من درك الوحشة واليباب". وقوله: "من يرتقي بروحي" يمكن أن نجعله سؤالاً أيضاً؛ بمعنى "من يرتقي بروحي؟ من يرتقي بوطني؟" (أي استئناف) "من درك الوحشة واليباب".

لاحظ هنا بوضوح هذا الاقتران بين الارتقاء بروح الشاعر؛ أي بالذات عندما ترتقي، وارتقاء الوطن من درك الوحشة واليباب؛ الوحشة والخراب اللذين تعاني منهما الذات والوطن في الوقت نفسه، فالأزمة واحدة، والخلاص لا بد أن يكون واحداً للاثنين: خلاص الشاعر هو خلاص للوطن، وخلاص الوطن هو خلاص للشاعر.

ومرة أخرى نعاين الذات وهي تتماهى مع الآخر. والآخر في هذه المرة ليس هو الوطن، ولكنه قناع "غيلان الدمشقي". وغيلان الدمشقي شخصية تاريخية معروفة قصته مع الأمويين، ويعرف إعدامه بشبهة أخذ بها. والقصيدة بعنوان: "على قبر غيلان الدمشقي"، وهي مقسمة شكلاً إلى قسمين متداخلين: قسم داخل إطار محدد، وقسم خارج هذا الإطار، والمفروض أن ما هو داخل الإطار هو كلام غيلان، وما هو خارج الإطار هو كلام الذات؛ الذات الشاعرة. ومن شأن هذا التقسيم أن يجعلنا على وعي بالعلاقة بين الداخل والخارج؛ بين هذا وذاك.

إن الصوت الواحد قد انقسم إلى صوتين، ولكن ليس على غرار صورة الصوتين التي عرفناها من قبل؛ فالصوت الثاني هنا محدد، هو صوت "غيلان الدمشقي". إنهما صوتان إذن، ولكنهما صوت واحد وإن اختلفا وتبادلا المواقف، فهما صوت واحد للذات التي انقسمت على ذاتها. والصوت الآخر هنا لشخصية تاريخية معروفة، فلا يمكن أن نهمل هذا المعنى. وسأقرأ عليكم جزءاً من كلام لغيلان، والسطر السابق لما ورد داخل إطار كلامه هو الصوت الآخر، وهو صوت الذات يقع خارج الإطار. ولنفترض أن صوت الذات الشاعرة، أو صوت الذات الحاضرة في هذه اللحظة والآن، هو الذي يتكلم في الحاضر، وأن هذا الصوت يقف في مقابل صوت "غيلان"، وفي هذه الحالة يكون صوت "غيلان" هو ذلك الصوت التاريخي، عندئذ يتمثل لدينا الحاضر والتاريخ؛ الآني والماضي، والسطر السابق على كلام "غيلان" يمهد للاستماع إليه، يقول: "هبط الأرض ونادى" (يقول غيلان):

> يا دمشق التي أرضعتني حليب المواجع والعشق/ أشكو إليك الخليفة والندماء/ الخليفة كان صديقي وخصمي/ حضرت صلاة الجنازة في قصره وتخلفت عن حفلات الطعام/ لأن فمي صائم عن طعام الملوك وعن لقمة ليس ينضجها عرقي/ أوقد الندماء الحفيظة في قلب سيدهم/ زعموا أنني قلت إن الخليفة يشوي اليتامى/ ويأكل أموال آبائهم/ كنت قد قلت إن الشعوب مخيرة لا مسيرة/ كنت قد قلت إن الخليفة يبني قصوراً لمتعته من دماء الرعايا/ ويملأ ساحات بغداد بالصمت والأضرحة

انتهى كلام "غيلان" في هذا الجزء. ومن الواضح بطبيعة الحال أن كلمات غيلان الأخيرة هذه لا تنفي التهمة عنه بل تؤكدها. في ظاهر الأمر يبدو أنه يدافع عن نفسه كأنه لم يقل ما يدينه، لكنه في الواقع قال الحقيقة، وذلك حين قال: إن الخليفة يبني قصوراً لمتعته من دماء الرعايا، ويخرس الأصوات فيملأ ساحات بغداد بالصمت والأضرحة. إنه في سبيل أن يدافع عن نفسه يقول هذا القول، وهو أشد وطأة مما اتهم به. وعندئذ يضاف هذا القول إلى ذاك بطبيعة الحال، فهذه حيلة لبقة في تجميع موضوعات الاتهام كلها.

هذا ما قاله غيلان بوصفه شاعراً؛ لأن غيلان هو أولاً وقبل كل شيء شاعر، وقضيته قضية شاعر في المقام الأول لا أكثر ولا أقل، وليست قضية رجل سياسي اتخذ السياسة وسيلة لكي تورطه أو لكي تحكم عقد الحبل حول عنقه.

هذا ما قاله غيلان، لكن الانتقال من غيلان إلى الشاعر، ومن الشاعر إلى غيلان، يتكرر هكذا إلى نهاية القصيدة. ولنقف لحظة عند ما قاله في ختام القصيدة؛ أعني الكلمات القليلة التي وردت في مربع صغير كأنها بمثابة النبوءة للأمة؛ للوطن كله. يقول غيلان:

قبل موتي بكيت على نجمة/ تتدلى من الأفق ناحلة/ وعلى أمل في انتظار الفناء

وكأنه يصنع نبوءة للوطن؛ النبوءة التي هي ما تريد الذات أن تثبته في الآن؛ أن تحمله من ثنايا التاريخ ومن أقوال غيلان لكي تجعله حديث (خطاب) الآن؛ أي الرؤية التي تفصح عن نفسها الآن. وهذا هو التماهي الذي حدث بين الذات والذات الأخرى. ولكن الواضح - كما قلت - أن القناع هنا يلعب دوراً ملحوظاً؛ لأن غيلان شخصية تاريخية استغلت بأبعادها التاريخية، وبقصتها الحقيقية، وبأزمتها التي أنهت حياته نهاية مأساوية.

ثم نأتي إلى معارج الشاعر التي يسعى إليها والتي ستكون أداة للخلاص من كل ذلك. والمعراج مقصود به هنا تلك الرحلة السماوية التي يقتنص فيها الشاعر البهجة السماء أو بهجات السماء بأشكالها المختلفة ويتغير داخلياً، ويخرج من جلده الأرضي الذي صعد به ليعود بجلد آخر نقي وجميل. ويمتلئ في الوقت ذاته بكل معاني الحب للآخر؛ للناس كافة وللوطن. وهذه هي غاية رحلة المعراج الذي يحاوله الشاعر ويحاوله غيره من الشعراء من وقت إلى آخر.

في قصيدة بعنوان "حب للسماء" يقول الشاعر مخاطباً جسده/ نفسه:

جسدي لا تخفْ/ سوف تصعد روحي لكيما ترى كل ما هيَّأ الله من بهجة/ من جداول رقراقة/ وتعود إليك على غيمة من غناء الحمام

فالروح إذن ستصعد في رحلتها؛ في معراجها، لكي ترى ما خبأه الله من أسرار علمه؛ من بهجات الروح على اختلافها واختلاف أنواعها؛ من جداول رقراقة بالحب والمعرفة، تعود - مع هذا - بعد ذلك إليه؛ أي إلى الجسد، تعود على غيمة من غناء الحمام بما يرمز إليه هذا الغناء وبإيحاءاته الكثيرة المعروفة، تعود الروح بعد رحلة المعراج إلى الجسد مرة أخرى، ولكنها تكون مغسولة ببهجات السماء وبغناء الحمام. وهنا يمكن أن نقول: إن هذا المعراج قد قصد به أن يكون وسيلة يستطيع الشاعر بها أن يقدم شيئاً نافعاً إلى الآخر في هذه الحياة على الأرض في الوطن؛ أن يقوم بعمل إيجابي يخرج بهذا الوجود من ظلامه وفساده، ويغير منه على كل حال.

وهناك معراج ثانٍ في هذا الديوان يتراءى في قصيدة "من مواقف سفيان الصنعاني"

التي أشرت إليها سابقاً.

وهذه القصيدة في حقيقة الأمر تذكرنا على الفور - عندما نقرؤها - بالمواقف والمخاطبات. وإذا كان الشاعر قد أشار مباشرة إلى "فريد الدين العطار" في كتابه "منطق الطير" في القصيدة التي سبق أن ذكرناها فإن قصيدته عن سفيان الصنعاني هي من نوع "المواقف والمخاطبات" الخاصة المعروفة "للنفري". وإن عنوان القصيدة نفسه "من مواقف سفيان الصنعاني" ليدل على هذه العلاقة؛ فكلمة مواقف هنا تتعلق بالمواقف والمخاطبات. والواقع أن القصيدة تتشكل من أربعة مواقف، كل موقفين منها يرتبطان الواحد بالآخر ارتباط تضاد: الموقف الأول هو موقف الضحك، والموقف الثاني هو موقف البكاء، والموقف الثالث هو موقف الجسد، والموقف الرابع هو موقف الروح. وتنتهي القصيدة بهذه المواقف الأربعة.

ولن أطيل عليكم الآن بقراءة هذه القصيدة، ولكنها - كما ترون - تصنع ذلك التقابل بين الجسد والروح، وبين الضحك والبكاء. والمفارقات التي نعرفها في علاقة الضحك بالبكاء، وفي علاقة البكاء بالضحك؛ أعني الضحك الذي كأنه بكاء، والبكاء الذي هو ضحك، أو ما شابه ذلك من مفارقات شعرية كثيرة، قد ألم بها شعراء آخرون. ثم إن العلاقة بين الجسد والروح كما فهمناها الآن تتحدد في أن الروح تصنع معراجها لكن من أجل صلاح الجسد عندما تعود إليه، وهذا هو المعنى الذي تنم عنه مواقف هذه القصيدة.

وما دام الشاعر قد وجد الطريق إلى السماء، حيث نبع الحب والتطهر والصفاء الروحاني والعودة إلى البراءة الأولى، فإنه يكون قد وجد طريق الخلاص. وسيكون الخلاص - كما قلت، وكما ورد في فاتحة الديوان لدى الشاعر - بالحب الإلهي والصمت الذي هو الشعر، مع ما بين الصمت والكلام من مفارقة:

رحلت، رحلت في ساحات هذا الحب/ كم ضوء أعانقه/ وكم حلم
أداعبه/ وفي مدن يقدّم الله بهجتها/ ويصنع ماءها من نبعه المتدفق
الجاري/ هنا شاهدت ما لا عين تدركه/ رأيت الحب في أسمى
مراتبه/ وكنت - وقد بدا ضعفي - أنا المتسول الشاري/ دمي للحب
منذور/ وصوت دمي وأذكاري

بالنسبة إلى الشعر هناك التباس أرجو أن يكون مفهوماً؛ إذ ليس هنا إنكار للشعر إطلاقاً، أو التبرؤ منه جملة، ولكنه التبرؤ من الشعر المزيف، أو التبرؤ من الكلام. وبعبارة أخرى: تصم الذات الشعرية الشعر المزيف بأنه الكلام، وتصف حروف هذا الشعر بأنها مغبرة. يقول الشاعر في قصيدته المسماة "قصيدة حب للسماء":

كم فصول من العمر مرت/ وقلبي يفتش في نفق مطفأ/ عن بقايا
القصيدة/ عن جمرها/ تتحامل روحي على الكلمات/ ويغضب من
لغتي جسدي/ كل معنى يصادفني لا حياة له/ نهشته الحداثات/
واستل عصر المماليك جوهره/ شعراء كثيرون جاؤوا من الموت/
عادوا إلى الموت/ يا سيد الحرف والعشب والليل/ هب لي بقايا
حروف مبرأة من غبار الكلام

وفي القصيدة نفسها يعلن الشاعر أو تعلن الذات أياً كان الأمر:

إني أرى بدمي/ وأشم بكفي/ وأشعر أن السماء تناولني/ مفردات القصيدة

كأن الذات هنا قد عثرت أخيراً على الطريق الذي تحقق به ذاتها: أن تناولها السماء مفردات القصيدة، وأن تخرج بذلك من دائرة الكلام الذي هو حروف الغبار أو الحروف الباهتة أو الحروف الهابطة أياً كان المعنى السلبي الذي يضفيه الشاعر على هذا النوع من الكلام.

والموازنة هنا بين مفردات القصيدة التي تتلقاها الذات من السماء ومفردات الشعر/ الكلام الهابط تعيدنا إلى ما سبق أن أشرنا إليه في مستهل حديثنا وأرجأنا القول فيه، وأعني به "الصمت" الذي يعني لدى الشاعر شيئاً أكبر من كل كلام، وأجدر بالاهتمام من أي كلام. فالشاعر ضجر بذلك الحشد من الكلام المزيف الذي يملأ الحياة بالصخب، ويسد الطريق على أي محاولة لتأمل الأشياء في صمت، وعلى أي نجوى باطنية يعتمد الكلام فيها على الصمت، أو يكون الصمت فيها هو الكلام بعينه. والشعر ـ في منظور الشاعر ـ إما أن يكون "كلاماً" فيكون صخباً وضجيجاً وادعاء وتزييفاً (وهذا ما يتردى فيه معظم ما يسمى شعراً)، وإما أن يكون هو الشعر الذي يكون "صوته صمتاً وصمته صوتاً" على حد تعبير الشاعر في قصيدته المسماة "سبع قصائد لاشتعال الأرجوان".

في هذه القصيدة تحدثنا الذات عن ذاتها، وعن سعيها في سبيل الحصول على "لغة الصمت" أو لنقل: لغة الروح:

لم يبقَ في الفضاء موضع للصمت/ موضع للذة الرؤيا بعين لا تجيد
الكلمات/ البحر ذات يوم قال لي:/ إياك والكلام/ ملوث هو الكلام

ثم تتساءل الذات: "هل للصمت لغة؟"، والجواب بطبيعة الحال بالإيجاب. ومن ثم يأتي السؤال: "متى يعود الشعراء للصمت الذي يختزل الكلام/ للصمت الذي يكتب في سواد الواقع البياض؟!"، أو لنقل: متى يعرف الشعراء طريقهم إلى "أبجدية الروح؟!".

جماليات السلب

قراءة في ديوان "بالأصابع التي كالمشط"

لمحمد سليمان

أبدأ بأن أقرر أن التجربة في هذا الديوان ينبغي ألا تقرأ منفصلة بطبيعة الحال عن دواوين الشاعر السابقة، بل إن قراءة دواوين الشاعر السابقة ربما فتحت باباً للحركة المرنة نسبياً داخل هذا الديوان. في ديوان "سليمان الملك" ربما كانت القضية أيسر كثيراً مما هي عليه في هذا الديوان؛ لأننا مع سليمان الملك نستطيع أن نتحدث عن مأساة سليمان هذا، وبالأحرى نستمع إلى سليمان نفسه يتحدث إلينا عن أزمته الخاصة. هناك صوت واضح يتحدث إلينا بمشكلاته؛ بأزمته. وحديثه المباشر إلينا له دلالته المؤكدة. وعلينا بعد ذلك أن نتأمل في هذا الحديث، ماذا يمكن أن يكون له من دلالة وراء ذلك؟ لكنه عندما يستخدم "أنا" المتكلم فإنه يعبر عن نفسه، أو هكذا يعبر الشعر عن ذات هذا "السليمان"، الذي هو الملك، بصورة مباشرة. يقول في مقطع:

أنا ملك أيها الليل

خلف النهار أطلقت خطوي

أنا ملك

شئت أملأ قلبي

فلم أحن رأساً

ولم أسترح في ظلال القوافل

صليت فاندك خوفي

وجاءتني الريح، ومشيت إلى حيث أعرفني

هذا مدخل جيد للحركة مع هذه الشخصية التي سنلم بأطراف كثيرة من أزمتها خلال

الديوان كله. في موضع آخر يستطيع سليمان أن يحدثنا عن ضيقه بالمدينة؛ بكل معطيات المدينة الرديئة؛ بالأسفلت والأسمنت والحديد وما هنالك من هذه العناصر التي تصدم حاسة الإنسان الذي يريد أن يرى الحياة أبعد مدى من هذه الجوانب الصلدة الجافة. فهو يقدم لنا نفسه عند ذاك واحداً من أبناء ريف مصر حوَّله الواقع المهزوم ـ نستطيع أن نقول ـ والأسى والقلق الذي هيمن على النفوس؛ القلق على مستقبل البلاد بصفة عامة، إلى كائن استولى عليه الرعب الشديد؛ فهو ينسحب من الحياة ويتساءل: هل انقضى زماننا؟ وهو سؤال له معناه عندما يطرحه الإنسان على نفسه متحدثاً باسمه، وباسم جيله أيضاً، ما إذا كان دوره ودور جيله قد انتهى، وأنه آن الأوان له ولهم أن ينسحبوا من الساحة وأن يتركوها للقائمين ليصنعوا ما بدا لهم. هل هذا يأس؟ هل هذا تخلٍّ عن الدور؟ هل هو محاولة للتواؤم مع المتغيرات كما نقول؟ هل هو ترك للأمور تجري في مساراتها الضرورية والطبيعية؟ على كل حال هناك نجده يؤول إلى ذاكرته ليستعيد ـ أو يحاول أن يستعيد ـ كينونته حتى لا يفقد كل شيء، يقول:

ألقاني عجوزاً لعبة للجند
هل كنت صغيراً
أم بلادي صنعت مني قزماً
صالحاً للحجر
ميالاً إلى العتمة
منسوباً إلى الفئران
هل أفضي بسري؟
كنت صقراً عندما كانت بلادي شجرة

هو ليس سراً بطبيعة الحال، لكن هذا ما يتوسمه في إدراكه لواقعه الذي آلت به الأمور إليه، ولا ملاذ له إلا أن يعود بذاكرته إلى ذلك الماضي الذي كان له فيه دور، وكان له فيه شأن. وقد كان ذلك الشأن مرتبطاً بشأن البلاد نفسها عندما كانت شجرة. والشجرة فيها كل الإيحاءات المطلوبة في هذا السياق، حتى لَيُصبح هو ليس مجرد طائر يحلق فوق هذه الشجرة التي يصنع فيها عشه، ولكنه يكون صقراً. في إيجاز ـ حتى لا نستغرق الوقت في ذلك ـ أقول: إن سليمان النبي والحكيم والملك، وبصفاته الثلاث هذه التي تشمل النبوءة والحكمة والسلطة، هذا المتنبئ الحكيم القوي فَقَد كل ذلك، فَقَد نبوءته وفقد حكمته وفقد قوته، ولم يبق له سوى مملكة مزيفة. وهذا ما عبر عنه الشعر في ذلك الديوان في قصيدة

بعنوان "الجامعة". أيضاً - كسباً للوقت - لن أقرأ من هذه القصيدة شيئاً، لكن هذا هو المعنى الذي يستولي على القارئ عندما يقرأ هذه القصيدة، فيحس بأن هذا النبي الحكيم القوي فقد كل ذلك، ولم تعد له - في حقيقة الأمر - إلا مملكة مزيفة، كل ما حوله صار زيفاً، لكن يكفينا سطران في كلمات قليلة جداً من هذه القصيدة يقول فيهما:

الكلام انتهى

جاء وقت الزلازل

أظن أن هذا يشير إلى أنه على الرغم من كل الإحباطات التي يستشعرها؛ أي فقدانه كل ما كان لديه من قوة وحكمة وسلطة، على الرغم من كل ذلك فإن الزمن لا يرتد إلى الوراء، ولكنه يمضي قُدُماً، وأن انقلاباً لا بد أن يتم في هذا الواقع الذي هو موضع النظر والشكوى والتخلف، أو الواقع الرديء الذي نتحدث عنه دائماً في الشعر، ويحدثنا عنه الشعراء بصورة مستمرة:

الكلام انتهى

جاء وقت الزلازل

هذه بقايا النبوءة التي كانت له، ووقت الزلازل هو وقت التغيير الجذري، هو وقت التغير الجوهري، عودة الأشياء إلى عنفوانها الذي كان. كل هذا نتبينه ونستكشفه في نهاية هذه القصيدة وفي خلالها بوجه عام. هذا الديوان طُبِع في عام ١٩٨١م مشتملاً على هذه النبوءة التي لا أدري على وجه التحديد أية زلازل كانت تنتظر، هناك زلزال في الحقيقة حدث في مصر في عام ١٩٩٢م؛ أي بعدها باثني عشر عاماً، لكن بطبيعة الحال لن تبسط الأمور إلى هذا المستوى، فالكلام أحرى أن يكون عن الزلازل التي جاء وقتها ولم تجئ بعد، جاء وقتها نظرياً على الأقل، جاء وقتها في إحساس الشاعر، هذا شيء لا نماري فيه ولا نتحدث عنه كثيراً.

على كل حال فسواء تحدثنا عن ديوان "سليمان الملك" أو عن شخصية "سليمان الملك" فمن الميسور - إلى حد كبير - التحرك في هذا الديوان وتفهم أبعاده كما قلت؛ لأن قضية سليمان على وجه التحديد ليست هي ما سيشغلنا، ولكن هناك أشياء كثيرة ستتعلق في دلالتها بهذه الشخصية وعلى القارئ أن يستنبطها، وليس من الصعب أن يستنبطها. وإذا كان هذا الديوان السابق قد ارتبط شكلياً بشخص سليمان الحكيم فيمكن أن يقال عن الديوان الجديد، ألا وهو "بالأصابع التي كالمشط": إنه ديوان "نورا"، ولكن الفارق بينهما مبدئياً فارق واضح. إن "سليمان الحكيم" له رصيد في خلفية القارئ العام، العادي وغير

العادي والمدرب؛ لأن شخصية "سليمان الحكيم" لها بعد فعلي وواقعي في تراثنا الفكري والأدبي والديني، فلا بد أن يكون لكل هذا المخزون دور في تلقي هذه الشخصية عندما تكون محوراً يدار حوله المقول الشعري والدلالات الشعرية المقصودة. لكن الشخصية الأنثوية بهذا الاسم "نورا" ليست "بلقيس" مثلاً حتى تكتمل الدائرة في الحركة من ديوان إلى ديوان؛ من "سليمان" إلى "بلقيس" (ولا أستطيع أن أقطع كذلك بأنها ليست "بلقيس"؛ لأنها يمكن كذلك أن تكون "بلقيس" كما سنرى في هذا الديوان الذي يفتح لنا عالماً كاملاً من النفي والاحتمال والتساؤل على مصراعيه). وكما سنرى فإنني لا أستبعد أن تكون "نورا" هي "بلقيس" المعهودة، أو تكون أي "بلقيس" أخرى بأية تسمية من التسميات؛ لأن "هي" ذلك، و"هي" ليست ذلك، و"هي" كل ذلك. وهكذا سندخل في متاهة اللاتحدُّد بالضرورة إذا كنا نريد أن نقف على دلالة الأشياء في ذاتها كما حدث بالنسبة إلى "سليمان الملك". هنا لا مجال للتحديد الدلالي النهائي أو القريب منه كما حدث إلى حد كبير في رؤيتنا لـ "سليمان الملك". إن "نورا" اسم لأنثى ستطالعنا منذ اللحظة الأولى في هذا الديوان، وستستمر إلى نهاية الديوان. وهذه الآفاق الثلاثة الكبرى التي تحدثت عنها؛ عالم النفي، وعالم الاحتمال، ثم أخيراً عالم السؤال، وامتزاج كل ذلك في أفق واحد تتحرك فيه الاحتمالية، مع التساؤل غير المطمئن إلى شيء؛ مع نفي الأشياء، حتى إنه ليس هناك ما هو مؤكد على الإطلاق؛ فكل شيء منفي؛ كل شيء يعرف بنفيه، سيصل بنا هذا الأمر عندما نعاين الأشياء في محدداتها الدقيقة إلى ما نسميه "جماليات السلب". كيف يصنع السلب قيماً مربكةً ومثيرةً في الوقت ذاته؟ لكنها هي أداة التعرف الوحيدة الممكنة.

إننا لا نستطيع أن نعرف الأشياء - أو في كثير من الأحيان لا نعرف الأشياء - إلا عن طريق السلب؛ فالسلب هو الذي يصبح أداة التعريف؛ أن تعرف أن هذا ليس كهذا؛ وهو ليس كذاك؛ وليس كذلك، إلى ما لا نهاية، تأتي "ليس" نافية لكل احتمال ممكن، ولكل تصور ممكن. وفي الوقت ذاته يحدث مع كل نفي مزيد من التحدد. وحين أقول: إن هذا هو محمد وليس إبراهيم، فإنني أكون قد استبعدت إبراهيم من المعرفة فأصبح البحث محدوداً بقدر ما استبعدت من السلب الذي تم بهذه الطريقة. وهكذا يلعب السلب أو النفي دوراً تأسيسياً للوعي وللفهم وللحس وللإدراك الكلي للأشياء له خطره الكبير في هذا العمل الشعري. وبداهة لا يمكن أن يكون هدفه الوصول إلى إيجاب؛ فما دمت قد فتحت باب الاحتمال وباب النفي وباب السؤال فمحال أن يكون ذلك كله مجرد مدخل إلى تقرير وإلى إثبات وإلى تأكيد. لا تقرير ولا إثبات ولا تأكيد لأي شيء، الباب مفتوح؛ ولأن هذه

الاحتمالات لم تستنفد في هذا الديوان فاحتمالاته تظل مفتوحة، الأسئلة ما زالت مطروحة، والنفي هو الوسيلة الوحيدة للتعرف. وفكرة التعرف واردة في هذا الديوان؛ لأن السلب أيضاً ـ كما قلت ـ وجه من وجوه التعرف إلى الأشياء في كينونتها المفترضة على الأقل. ونقول المفترضة لسبب جوهري، ذلك أن هذه الكينونة لو كانت مؤكدة، ومحددة لانتهى الأمر. وليس في هذا الديوان كينونة وحيدة مؤكدة، كل ما فيه مفترض، كل ما فيه ـ أستطيع أن أقول ـ قائم على لعبة التخييل؛ تخييل أنه موجود، بافتراض أنه موجود وهو غير موجود، ثم تشكيله في هذه الحالة وفقاً لما يراه الشاعر ولما يدركه. وليس هناك ما يمنعه إطلاقاً من أن يرى الأشياء كما يريد، سنرى نماذج باهرة في هذا، يرى فيها الأشياء كما يريد؛ بعينه غير ما يراها الآخرون بأعينهم؛ يدركها على غير ما يدركها الآخرون. وتتفتح أمامه هذه الاحتمالات إلى ما لا نهاية، ويصبح هذا الديوان في مجمله مجرد مدخل إلى لا شيء، وإلى كل شيء. أحياناً كنا نحاول أن ندخل إلى الديوان من العنوان، نتحسس شيئاً حول العنوان، نتأمل فيه، نفكر في معناه، ماذا يقصد به الشاعر، إلى آخر ذلك، متخذين من العلامات مفاتيح أو مداخل أو عتبات لفهم النص كما يقال في مجال النقد السيميوطيقي المعاصر أو الحديث. ومن عتبات هذا الديوان عنوانه. وهناك عتبة أخرى وإن جاءت في نهاية الديوان؛ في خلف الغلاف الخلفي منه، حيث نجد عدة أسطر من قصيدة. وبدهي أن الإنسان عندما يتلقى ديواناً كهذا، أو أي ديوان آخر، فإنه ينظر في ظاهره تلقائياً، يقلب الصفحات إلى الغلاف الأخير وينظر فيه، يقرأ هذه الأشياء قبل أن يدخل إلى الديوان نفسه بما أنها أشياء ضرورية وطبيعية. ومعروف للناشر أو المؤلف أو الشاعر أن هذه الأشياء ستلفت نظر المتلقي بالضرورة، فلا بد أنها تختار بعناية، وتكون لها أهمية خاصة يراد بها نقل شيء ما إلى القارئ أو المتلقي.

والذي أمامي هنا هو عبارة "بالأصابع التي كالمشط"، وهي عنوان الديوان، واسم الشاعر، ولوحة لن أعلق عليها، لسبب بسيط هو أن الفنان أو الرسام الذي رسمها قد أعجب بها فوضعها على غلاف أعمال أخرى له، فأصبحت في هذا العمل لا جدوى من الوقوف أمامها بوصفها حاملة لدلالة خاصة، أو بوصفها من العتبات؛ لأنه من الممكن في مؤلَّف شعري آخر أن يكون هذا العمل هو المدخل الطبيعي أو المعقول للديوان، لكني في هذه المرة أستبعد ذلك. ليس أمامنا إذن سوى عنوان الديوان، والسطور القليلة التي وردت في صفحة الغلاف في نهاية هذا الديوان. وعنوان الديوان "بالأصابع التي كالمشط" عبارة ترد كذلك في خلال قصيدة من القصائد. ويصبح هذا العنوان واضحاً إذا فهمنا "الأصابع

التي كالمشط" على أنها الأصابع التي تتخلل ما يمكننا أن نقول عنه مبدئياً ـ كمحاولة لتفهم مبدئي قريب لدلالات هذه العبارة ـ إنه الشيء المفرق والمشعث الذي يحتاج إلى المشط كي يعيد تنسيقه وتنظيمه؛ أي يعيد إلى الأشياء سواءها بعد إذ كانت قد تبعثرت وأصبحت مشعثة ومفرقة كما نقول في التعبير التقليدي المحفوظ (جاء أشعث أغبر..). ولا بأس من مشط يعيد الأشياء إلى نظامها، لكن هذا ليس كافياً؛ أي أنه لا يؤدي إلى شيء، ما تزال هناك كلمة "بالأصابع" في قولنا: "بالأصابع التي كالمشط"، فما هذا الذي بالأصابع؟ ماذا يحدث بهذه الأصابع؟ ما الفعل؟ أم أنه ليس هناك فعل؟ السطور التي على ظهر الغلاف تقول:

أرسم الدائرة امرأة
والرجل خطأ
أضع شمعة
وأدعوها السرة
وغيمة، وأنده الحنين
في الغرفة مقعد لاثنين
رجل بطول صرخة
ومتاهة (ص٣٢)

النص مُختار من قصيدة في الديوان، بدأ بفكرة الرسم، وسنرى أن الشاعر يصنع كل شيء في هذا الوجود رسماً، لا شيء يوجد إلا ما يرسمه، كل الأشياء مرسومة؛ وهذا يسمها ـ بطبيعة الحال ـ بأنها ليست حقيقية، وليست واقعية، ولا وجود لها إلا من خلال هذا الرسم، وأنها ينبغي ألا تفهم إلا في ضوء هذه الحقيقة؛ أنها من رسم الشاعر. ما علاقة هذا بالأصابع التي كالمشط؟ هل الأصابع تدخل في عملية الرسم هذه؟ هل تدخل بوصفها وسيلة من وسائل الرسم؟ احتمال، ولكنه طبعاً ليس قطعياً وليس دلالة نهائية لفكرة الأصابع. ونتأمل الفكرة في داخل الديوان فنجد سياقات مختلفة ترد فيها كلمة الأصابع أو الإشارة إليها، ولكن هذه الأماكن أيضاً ـ التي في القصائد المختلفة، والتي يرد فيها ذكر الأصابع ـ قد تضيء شيئاً ما، ولكنها لا تحسم الأمور حتى نقطع بدلالة الأصابع. وأكثر من ذلك أن الدواوين السابقة نفسها ترد فيها أيضاً مسألة الأصابع من وقت إلى آخر، وكأن فكرة الأصابع كانت تخايل الشاعر قبل أن يكتب هذا الديوان، وأنها جزء من ركائزه. والواقع أن لديه مجموعة أدوات وعناصر مستمرة تنتقل معه من ديوان إلى آخر،

وهذا ليس عيباً ولا غريباً، بل هو أمر طبيعي. و"الأصابع" من هذه الأدوات التي تتنقل مع الشاعر من ديوان إلى ديوان، وهي إذا كانت قد انتقلت من الدواوين السابقة فلكي تصبح هي العلامة الكبرى الدالة البارزة على هذا الديوان؛ في شكل الديوان على الأقل. إنها تنمو لكي تصبح هي الشيء البارز الذي يأخذ حق أن يكون عنواناً لكل هذا الجهد؛ كل هذا العمل. إن علاقة الشاعر بالأصابع وفكرة الأصابع يمكن تقصيهما من خلال الدواوين المختلفة إلى أن تبرزا في هذا الديوان بشكل واضح في أكثر من موضع. وعندما نقف عند عبارات فيها نوع من التقرير النسبي، مثل:

هذا الشتاء بلا سبب

شقق الروح

ودسَّ أصابعه في الجروح

فإننا نقترب بعض الشيء من دلالة الأصابع، لكنها ـ بطبيعة الحال ـ ليست هي كل الدلالة. الشتاء بإيحاءاته كلها "شقق الروح". الروح المؤتلفة المتوائمة والمكتملة والحية أصابها الذهول مع الشتاء؛ تشققت كما تتشقق التربة الجافة التي افتقرت إلى الحياة؛ إلى الغذاء. يقول "تشققت"، فهنا الروح تتشقق، وكلمة "بلا سبب" هي نفسها السبب. "هذا الشتاء بلا سبب شقق الروح"، إنه من شأنه أن يشقق، فهو لا يحتاج إلى سبب لأن يشقق، الشتاء من شأنه أن يشقق وأن يجفف الأشياء. "شقق الروح ودسَّ أصابعه في الجروح"، هل تتحول فكرة الأصابع التي كالمشط إلى الآلام التي تتوغل في ضمير الإنسان، وتصبح الوسيلة المحركة لكل الجروح التي تنطوي عليها النفس وتثير آلاماً مرتبطة بها، وما إلى ذلك؟ بعبارة أخرى: هل هذه الأصابع التي تندسُّ في باطن الإنسان بلا سبب لكي تنكأ جراحه وتلقي به على أرض هذا العراء المهشم المحطم والمبدد المشعث المشقق، هل للأصابع دور في هذا؟ وأي نوع من الأصابع؟ بداهة هي أصابع معنوية يمكن أن يتصورها الإنسان كما شاء على مستوى الدلالة والمعنى. لكن على كل حال من حقنا أن نباشر مع الشاعر عمله الذي أنجز فيه هذا الديوان ومجموعة القصائد التي انطوى عليها، لعلَّنا ندرك شيئاً ما أقرب إلى الحقيقة إذا كانت هناك حقيقة فيما يتصل بأبعاد هذا المعنى المرتبط بالعنوان.

إن الديوان ـ كما قلت ـ يرتبط بـ "نورا"؛ بشخصية أنثوية مفتوحة، فكيف تراءت هذه الشخصية الأنثوية في الديوان؟ هذا الديوان يشغلني بشخصية منذ البداية، منذ اللحظة الأولى، لكي أتعامل معها على المستوى الرمزي. لا بأس، ولكن ما معطيات هذا الرمز؟ ما

الذي توجهني إليه رمزية هذه الشخصية وهي تطالعني بأشكال مختلفة لا نهائية في الديوان وعلى مستويات كثيرة؟ أهم ما تطالعنا به "نورا" هو أنها موجودة وغير موجودة؛ معروفة ومجهولة.. إلى آخر هذه التقابلات الكلية. ونحن نعرفها من خلال الشعر بطريق السلب كما قلت، هناك شكل من أشكال تعريفنا بها أو ظهورها أمامنا يتحقق من خلال السلب:

لم تكن قصيرة

كشهر فبراير

ولا بضفائر طويلة، لتصبح أسيرتي

لم تكن نحيفة جداً (ص٧)

نلاحظ هنا كلمة "جداً"؛ إذ يبدو أنها لو كانت "نحيفة" فحسب لكان الأمر لا بأس به، لكنها "لم تكن نحيفة جداً"، وهنا نلاحظ تخصيص السلب، وهذا شيء مدهش:

لم تكن نحيفة جداً

ولا بردفين يشبهان الماضي

وبدهي أن عملية التخييل مستمرة هنا، مكرسة قيم النفي/ السلب. هذا إذن شكل أساسي في الكتابة علينا أن نتوقعه لدى الشاعر في كل لحظة، وفي كل مكان، فهذا من الأمور المسلم بها. لكن هذه هي بداية تعرفنا إلى "نورا" أيضاً:

لا تشبه صورتها

ولها صوت لا يشبه بجعاً يتأرجح فوق الموج

ترى لو أنه لم يكن يتأرجح فهل كان يمكن أن يكون صوتها كصوت البجع؟ لكن علينا أن نتأمل في جماليات هذه الصياغة التي تحكُم دلالة السلب كما لو كانت هذه الدلالة السلبية مطلوبة على وجه الدقة بهذا الشكل. إنها "لا تشبه صورتها"، و"لها صوت لا يشبه بجعاً يتأرجح فوق الموج"، وهي أيضاً:

لم تكن هناك حين اخترقت حواجز الكوليرا

بجزمة طوبية وجلباب من الزفير (ص١٠)

ومرة أخرى نعرف أنها لم تكن هناك في حالة الكوليرا، فكيف كان صوتها؟

صوتها لم يكن كهفاً

وثديها لم يكن قد طفا (ص١٠)

لم تكن دورقاً ولم أكن صنبوراً (ص١٧)

كل هذا يتكرر، وبصفة خاصة "الصنبور". وكما قلت، هناك عناصر مستمرة تطالعنا من مكان إلى مكان، ومن وقت إلى آخر، فإذا لم يظهر "الصنبور" مع "الدورق" فسيظهر مع شيء آخر، وفي موضع آخر:

أظن لم تكن منذورة لغافل مثلي

ولم تكن مكسوة بالسُّحر

هكذا (ص٢٩)

وفي موضع غيره:

لم تكن سخية

ولم تكن تحب من يبيت مغلوباً

إنها تقف في الجانب النقيض/ السلب من السخاء، ومن حب أن يبيت المرء مغلوباً. وفي مكان آخر:

الصدق لم يكن قميصها قط

ألأنها لم تكن بست أصابع؟

أم لأنني لم أكن قرصاناً

ببسمة مضيئة كالمدية

وشارب تهابه القطط

...

متون الباب

سوف تقول غابت كي تسب دُمًى

وغابت كي تكون (ص ٣٨-٣٩)

...

لم تكن دورقاً ولم أكن صنبوراً

كنت ولداً قادماً من هناك

وكانت بنتاً

...

لم تكن مجرد امرأة

كانت ملكة (ص١٧)

هنا انتقلنا إلى مستوى آخر في الاقتراب من هذه الأنثى، الاقتراب السلبي الصرف.

أظن أننا قرأنا ما يمكن من تعريف هذه الأنثى سلباً. الآن يتأرجح الشاعر بين السلبي والإيجابي:

لم تكن دورقاً ولم أكن صنبوراً
كنت ولداً قادماً من هناك
وكانت بنتاً

هذا تقرير، إنه لم يصبح بعد "صنبوراً"، ولم تصبح هي "دورقاً":

لم تكن مجرد امرأة
كانت ملكة
وهنا يظهر النفي والإثبات.

وهناك كذلك مستوى ثالث يبتعد فيه السلب نهائياً كما يبتعد السلب الممتزج بالإيجاب، ويصبح هناك نوع من التقرير الإيجابي، وما يجعل الإنسان يخيل إليه أنه اقترب من حقيقة الأشياء:

كانت امرأة
من هواء وماء
وكانت غباراً وناراً
محلقة في السرير (ص١١)

نتأمل في هذا فنجد أنها ـ هذه المرأة، هذه الأنثى ـ جمعت العناصر الأربعة؛ عناصر الوجود القديمة التي تحدث عنها الفلاسفة الإغريق القدماء؛ الهواء والماء والتراب والنار، فهي "امرأة من هواء وماء، وكانت غباراً وناراً، محلقة في السرير". وفي موضع آخر:

صرحاً أقمت لها
وقلت مجوسية، ستلم الفَراش
وتأكل ناساً من القش يكتهلون
ويبكون حين يمر الهواء بهم (ص١٦)

إلى آخر هذه الصور أو المحاولات التي يراد بها أن تفضي إلى تقريب هذه الأنثى منا أو اقتراب الشاعر نفسه منها لاكتشافها أو اكتشاف نفسه؛ لأنه يظل في كل وقت لا يحقق وجوده بالنسبة إليه كذلك. مرة بعد مرة يدرك أنها موجودة وليست موجودة، ويجعلنا ننخرط معه في هذه الحيرة التي لا بد أن تؤكد لنا ـ في نهاية الأمر ـ أن هذه الأنثى، بكل ما طرحه عنها من أفكار، ليست أنثى كما قد نتوقع، وأن علينا أن نفهمها في إطار دلالة

أبعد وأعمق. هناك حالة من حالات التعرف هذه تقوم على نوع من الحدس؛ ليس السلب وليس الإيجاب، بل الحدس. وهذا كله يدلنا ـ عندما تصبح هناك خمس طرق؛ خمس حالات للتعرف على هذه الأنثى ـ يدلنا على الكثرة؛ كثرة المحاولة؛ كثرة الرؤية. زوايا الرؤية إذن متنوعة ومتعددة، وهذه الزاوية الأخيرة ينظر من خلالها إلى الأنثى على أساس ضرب من الحدس لا أكثر:

كلما جاء مارس جاءت معه

أتكون الغبار الذي فيه؟

هذا التساؤل ليس تقريراً وليس إثباتاً لشيء، ولكنه مجرد اقتراح شيء. هل المسألة أصبحت مجرد أن نتحدث على مستوى الاقتراحات؟ الشاعر يحدثنا عن مقترحات للأشياء، وليس للوجود؛ فالوجود المقترح مرة أخرى؛ الوجود الذي يتحدث عنه الشاعر، وجود مقترح، أو هو يُقترح، أو يفترض، أو يحتمل، ولكنه قد لا يكون وجوداً فعلياً، حتى عندما نصل إلى الحالات الحادة الواقعية. لكن أتكون الغبار الذي يأتي في شهر مارس؟ وهكذا ـ كما قلت ـ تصبح هذه الأنثى طلسماً نتحرك نحوه من شتى الطرق ومن شتى النواحي، ونحاول أن نعرفه من جوانب مختلفة. وندرك من هنا شيئاً، وندرك من هنا شيئاً، والشاعر معنا محير أيضاً فيها، ومعها، وبها، لكنه لا يتركها يائساً، بل يستمر في محاولته التعرُّف إليها.

وفي مستوى آخر يحدثنا الشاعر عن هذه الأنثى في إطار فاعليتها؛ أي الدور الذي تقوم به: ماذا تصنع؟ هذا الكائن ماذا يؤدي في هذا الدور؟ في إحدى القصائد يقول مثلاً:

هي التي في حضنها سار الهواء ذكرا

....

هي التي من أجلها أحب عُزّيه الحكيم

والتي بجنةٍ جحيمَها اشترى (ص٥٦)

أي اشترى جحيمها بالجنة. فالهواء هنا يكتسب صفة الذكورة، ويصبح قوة إخصاب، أو يصبح هو الذكورة ذاتها. هذا التحول؛ تحول الهواء إلى قوة منتجة، لا يتم في فراغ بطبيعة الحال، بل في محيط بعينه، وهذا المحيط هو حضنها، فهو في حضنها. وهكذا تكون فاعلية التغيير في حضنها إذن خاصية لازمة لها، ومن لوازمها أنه في حضنها. لحضنها فاعلية خاصة، حتى إن الهواء في حضنها أصبح قوة فاعلة، صار الذكورة في الوقت الذي هو فيه لا شيء، هو سلب. ثم يقول:

هي التي من أجلها أحب عريه الحكيم
والتي بجنةٍ جحيمها اشترى

هل نقول: إنها الحياة هكذا على وجه التعميم وننتهي من هذه المشكلة التي نحن بصددها؟ هل هي الحكمة؛ حكمة الحياة؟ وفي هذه الحالة يصبح الشاعر هنا أو المتكلم مفضلاً جحيم حقيقة الحياة على جنة موهومة؛ بمعنى أنه يحب هذه الحياة وما يكون منها حتى في حال جحيمها عندما تكون جحيماً لا يطاق. إنه يؤثر هذا على جنة وهمية لا وجود لها. هذه مجرد أسئلة، ومن حقنا أن نسأل ونترك الأسئلة معلقة كما سأل الشاعر، وكما يسأل في هذا الديوان، إلى ما لا نهاية، أسئلة ويتركها معلقة. أيضاً هذه الأنثى تعروها معه تحولات. كل هذه وسائل أحاول أن أتابعها معه وأتابعه معها لكي أقف على آفاق التعرف المختلفة التي شاء الشاعر أن يضعنا فيها: هل تصنع في مجموعها شيئاً؟ هناك أيضاً مواطن يحدث فيها نوع من التحول لهذه الأنثى معه؛ تغيرات تعتريها بمنتهى البساطة، تغيرات كأنها ليست كائناً بشرياً منتهياً ومعيناً، لكن كأنها فكرة تقلب وتتقلب وتتحور وتتحول كأنها وهم. لا ندري، هذا التحول أيضاً في كيانها شيء يبرز أمامنا في بعض المواطن، فمثلاً:

كنتُ الذي اختارته للإبحار
سافرنا إلى زمن تكلمت العظام به
وسافرنا إلى الظلمات

الزمن الذي تكلمت فيه العظام هذا لا شك موضع تساؤل؛ أعني زمن العظام المتكلمة. وتساؤل آخر في: "وسافرنا إلى بحر الظلمات". هناك شيء في تراثنا يسمى "بحر الظلمات":

صارت مرة ملكة
وصارت مرة حجراً يطاف به
وعاصفة من الفسفور
بحر الروم كان يطل من كتف
وكنت أدور، أرسم في الفضاء ألفاً أسميه البداية (ص١٤٣)

وعلى الرغم من أن هذا ليس في السياق الذي نحن فيه فإنه سوف يتكرر. ولا بأس في مداعبة الشاعر أحياناً ببعض ما يقول:

كنت أرسم الفضاء ألفاً أسميه البداية
حين تبعد رجلها عن رجلها لتحك دلتاها
وتضحك عندما يلتقي البدءان

بدء ساكن وتد

وبدء يصنع الحركة (ص٤٣)

أظن هذا المشهد يرد كثيراً في أماكن أخرى من الديوان وبعبارات أخرى. المهم في سياقنا هو هذه التحولات التي تتحول فيها الأنثى معه من ملكة إلى حجر يطاف به، إلى عاصفة من الفسفور.. إلى آخر ذلك. أيضاً هذه إضافة إلى محاولات الاقتراب منها، وليست أدل كثيراً ـ على الرغم من أنها ليست سلباً ـ من الخصائص التي عرفنا بها هذه الشخصية من قبل. هناك إيجابٌ السلب أدل منه في بعض الحالات، وهذا شيء عجيب. لكن الموقف الأخير هل يتعلق حقاً بالجنس؟ لقد حاولت أن أتبين هذا في أماكن كثيرة؛ في إشارات وأشياء ورموز، وأرسم دائرة وألفاً، وهكذا. لكن هناك دائماً ـ حتى فيما قد نظنه فعلاً إيجابياً ـ حقيقة لعلاقة مباشرة بين الرجل والمرأة. هنا يذكر أنه لا يفعل أبداً هذه الحقيقة الدالة للغاية، ونحن نعرف أن النبي "يوسف" رأى برهان ربه. وهنا تتراءى هذه الأنثى في اللحظة التي تبدأ في الضحك. المهم أن العملية تنقلب إلى ضحك، وعندئذ يتضح أن كل هذا "ليس"، "لا يحدث"، "لا يكون"، "ليس حقيقياً"، كل هذا وهم، كله مرسوم، كله في النهاية يؤول إلى عملية الرسم والتخييل والتصوير التي يبني بها هذا الكيان. نحن نواجه الأسئلة المحيرة التي تعكس القلق، إنها مجموعة من الأسئلة حاولت أن أستقصيها، وسأقرؤها عليكم سريعاً، وهي ترد في هذا الديوان في صفحاته المتصلة. إنها الأسئلة التي توحي بالحيرة والقلق إزاء الأشياء، وأيضاً تستبطن الرغبة في المعرفة؛ المعرفة المطمئنة، إذا كان هذا ممكناً:

"الحجريون يتقلبون"

"هل أنت نورا؟"

"هل البحر قابل للكسر؟"

"هل الأسوأ مضى؟"

"هل أنتِ من مصر؟"

"هل أنتَ يونس؟"

"هل كانت بيني وبين شبابيكها سفن؟"

"أم إليها تسلقت حبل الكلام؟"

"هل ثوبها كان أخضر؟"

"هل الجسد عملة النهاريين؟"

"هل هي الأنثى؟"

وعلى الرغم من كل هذا فهو يتساءل:

"هل ستطيل بسمتها نهار البهو؟"

"هل ستقارن الأبقار بالأشجار؟"

"هل كان العواء مسافة بيني وبين بويضة تتشق؟"

"أم كان التقاء مشردَيّن استغرقا في الجوع؟"

"هل تتوقف العربات عن أكل الدجاج؟"

"هل كانت تناديني بأسماء الذين مضوا؟"

"أكانت بأقمارها تتحول في البهو حافية؟"

"هل يليق بها أن تشيخ وتنسى؟"

"كلما جاء مارس جاءت معه؟"

"أتكون الغبار الذي فيه؟"

والسطر القادم هو ختام القصيدة، ولهذا دلالة ربما علقنا عليها في الحديث عن جماليات هذا الشعر:

"هل أكرة الباب باردة؟"

هذه العبارة نهاية القصيدة:

"لماذا يذكرني خاتم بالبحيرة؟"

ودائما تكون "البحيرة" مستهدفة.

"لماذا ضحكتُ حين هممت بها؟"

هذه مرة من المرات التي يرى فيها "الضحك".

"الصدق لم يكن قميصها قط

ألأنها لم تكن بست أصابع؟"

كل هذه احتمالات، كل هذه أسئلة مفتوحة تتطلب إجابات أو لا تتطلب إجابات، يكفي أنها تظل مطروحة، ويكفي أن ينشغل بها القارئ، وليس القارئ مطالباً بأن يجد الإجابة عنها، أو أن يسأل الآخر الذي يجيب عنها، هذا ليس ضرورياً، يكفي هذه المشغولية. هذا الحفر في شخصية تتشكل من اللاشيء تصبح هماً للقارئ على هذا النحو؛ بهذه الكيفية التي تجعل الشخصية كما لو كانت حقيقية وكارثة طبيعية للقارئ الذي يتلقى هذا الشعر أو يتكلم عنه. أيضاً إلى جانب الأسئلة قلنا: إن الاحتمالات لا نهاية لها. وعلامة الاحتمالات

هذه إذا كانت تختفي وراء "هل" أو "الهمزة" فهناك أيضاً "ربما"، وهي تفرض نفسها كثيراً في الديوان. وأظن أن دلالة "ربما" واضحة للغاية، إنها لا تؤكد شيئاً:

"ربما تفتح الآن شباكها لطيور من الجير"

"ربما تعرف الآن أن شوارعنا لا تعين على الحب"

"ربما تغلق الآن بابا

أو تعيد بناء المدينة مثلي على مقعد البار"

"ربما تغسل الآن أقدامها في مياه ملونة

ربما تصبغ الشعر"

"ربما كان زورقها صاعداً في الشمال"

"ربما تشرب الآن في الركن شاياً"

"ربما وقفت في الصباح المراوغ بيني وبين الرصيف"

"ربما تلهث الآن بين المحطات"

"ربما يقفز الآن من مهده يتدحرج بين الجذوع

التي احترقت"

"ربما يتلألأ ذات نهار على درج البيت

يفرغ أحشاءه

ويعيد إلى الرمل موتاه"

"أو ربما يتدلى"

هذا في قصيدة بعنوان "أحاديث جانبية"، إذ تتكرر كلمة "ربما" ثلاث عشرة مرة. وإذا كانت قصيدة ما يتخللها ثلاث عشرة "ربما" فأظن أن هذا يزعزع من كيانها ويجعلها كلها افتراضية وهمية لا أكثر ولا أقل.

إلى هذا المدى يتضح أن الشاعر ينقلنا من احتمالات لانهائية إلى صور من النفي؛ النفي الذي لا يثبت شيئاً؛ إلى الأسئلة المفتوحة التي تتعلق بالأنثى. وإذا نحن حاولنا من خلال كل هذا أن نستنبط شيئاً، أو أن نستثبت شيئاً، لاحت لنا إشارات إلى الرغبة في المعرفة كما قلت. ومن هنا يصبح الشعر أداة ووسيلة إلى التعرف. والشاعر يمارس هذه العملية بقدر ما يطيق؛ لأنه لا يرضى الواقع، ولا يرتضي دائماً الصورة التي هي قائمة من قبل على أنها مبدأ أساسي في أي عملية شعر أو في أي عملية إبداع على الإطلاق. يقول الشاعر في مقطع من قصيدة "نورا":

فارسم كالقرصان إذن

وتحرر من ألواح الماضي

تعرف أن الصوت يدٌ، والعين كتاب

وتعرف أن امرأة في العشرين فضاء يغلي

تعرف أن الأرض امرأة تأكل ما ولدته

وتعرف أن الأبعد أدنى (ص٨-٩).

هذه الدعوة إلى التحرر من صورة الماضي المتخشبة كما يصورها في القصيدة من أجل ماذا؟ من أجل كسب لمعرفة حقيقية، وكأن عملية الرسم التي أولع بها الشاعر هي وسيلة من وسائل كسب المعرفة؛ فهو يكتسب المعرفة من خلال الأشياء. وهو يرسم الأشياء كما تتراءى له، كما يتخيلها أو كما يريد أن يخيلها لنفسه ولنا. وإنتاج الوجود بما هو وجود يتم عن طريق هذا التخييل وطريق هذا الرسم؛ فالقصيدة التي تحمل عنوان الديوان "بالأصابع التي كالمشط" تبدأ برسم الأشياء ومن ثم إيجادها، كأن الرسم عمل سحري: ترسم الشيء فيوجد، كأنه السحر تماماً، على أساس أن الكلمة توجد الشيء؛ النطق بالكلمة يوجد الشيء الذي تدل عليه. هذا هو السحر منذ أن كان السحر. ففي هذه القصيدة يقوم الرسم بدور إيجاد الأشياء، وإيجادها على نحو مغاير كل المغايرة لواقعها المألوف أو المشهود أو المعروف. تأتي الأشياء طازجة ومدهشة ومفاجئة على طول الخط نتيجة لهذا الفعل السحري/ "الرسم":

أرسم بحراً

هنا ترى كيف أنه يمسك بأداته مطمئناً وهي أداة الرسم، ويلوِّح بها كما لو كان لاعب سيف يحركه في الهواء ويقول: "هل من مبارز؟". بهذا التمكن وهذه القوة وهذا الاقتدار:

أرسم بحراً وأسميه "نورا"

أرسم ساحلاً وأخطو

"يخطو"، هذا الفعل الإنساني الحقيقي يتم في ساحل مرسوم. مجرد أنه رسم خطاً في الهواء صار هناك ساحل وهو يخطو:

"أرسم الدائرة امرأة

والرجل خطاً"

"أرسم جسداً غافياً وخالياً من الحرير، نواقيسه لا تواري"

"أرسم سهماً وأطلقه

وحاوية وأعلن حرباً حتى مطلع الفجر"
"وكنت أرسم في الفضاء ألفاً أسميه البداية"
"حط الحمام وحط اليمام وطار وحط"
"ومازلت أرسم في صفحة......"
"فلم أحن رأساً ولم أسترح في ظلال القوافل"
"صليت فاندك خوفي"
"وجاءتني الريح، ألقيتها ومشيت إلى حيث أعرفني"

هذا مدخل جيد للحركة مع هذه الشخصية التي كان علينا أن نلم بأطراف كثيرة من أزمتها عبر الديوان كله:

التي ستخرج الآن بفستان على الركبة
وأصابع تكفي لإحراق غابة
والتي لن يراها أحد وهي تعبر الشارع (ص٧)

دعنا من السلب في "التي لن يراها أحد وهي تعبر الشارع"، لكننا مع "التي ستخرج الآن بفستان على الركبة" نقترب من معطيات الواقع الخشن الذي تعيشه على نحو مباشر:

"ولنورا شواغلها
قطة وكتاب، وطفل من القطن يلهو يوسخ أثوابه، حين
يزحف تحت المقاعد" (ص١٢)

ثم:

"كان الشتاء على حافة حين مالت وحطت دبابيسها
فوق رف" (ص١٥)

وفي موضع آخر:

أكره العجائز
ألوان جواربهن
والأسنان التي تبيت في الكوب

هنا كذلك يلوح الواقع الخشن للغاية:

ربما تشرب الآن في الركن شاياً
وتحصي البلاط وتدخن

لا أدري ما السر في هذه اللمسات من الواقع الخشن، هل يريد بها الشاعر أن يتنازل عن أداته الأصلية في رسم الأشياء، ومن ثم إيجاد هذه الأشياء إيجاداً توهمياً نتعامل معه

على أساس من هذا؟ أم أن فكرة الارتباط بالواقع هنا تأتي بوصفه أيديولوجيا أو مطلباً يطلبه الناس أو بعض المتلقين؟ على كل حال يجب ألا يشوش هذا على البنية الكلية للديوان أو طريقة تشكيل الوجود الفني والوجود الخيالي أو المتخيل الذي يرسمه هذا الديوان. ويمكن التسليم بأن في هذا الديوان قدراً لا بأس به، بل قدراً كبيراً من التجريد. والتجريد من شأنه أن يحدث قدراً من الغموض والالتباس. هذا صحيح، لكن في تصوري أن التجريد الذي يمكن التغلب عليه على كل حال يرتبط بشكل ما بالغنائية، على نحو ما تتمثل لدى الشاعر في ذلك الترديد الصوتي الإيقاعي الذي يستهل به بعض أبياته بديلاً من القوافي. فالقوافي هي نهايات الأبيات، ومن الممكن أن يلعب الشاعر كذلك على بدايات السطور وتكون بديلاً من تلك النهايات، وهذا معروف في اللغات الأجنبية؛ أعني التعويل ـ بدلاً من القافية ـ على ما يُبتدأ به السطر. وتآلف البدايات يصبح علامة أو شكلاً من أشكال الإيقاع اللغوي الخاص بالشعر. نقرأ مثلاً (ص٥١):

لأنني ظننتها بحراً
لأنني حدثتها عن سمك
لأنني أردت أن أكون بحاراً
لأنني قارنت بالحَلْفاء شعرها، وصوتَها بشارع
لأنني حسبتها أنا
لأنني كما تقول أمي خائب ولا يُبَل في فمي شيء
لأنني أحب أن أنام حتى الظهر أحياناً
لأنني راهنت كي أكون خاسراً
تبدلت
وفضلت عليَّ قلعة من ورق (ص٥١)

أقول: إن هذا النوع من البدء المتكرر المتمثل في كلمة "لأنني" هو تكثيف إيقاعي للأداء الشعري يتماشى مع بقايا الأداء الرومانسي إلى حد ما، وهذا شيء مطلوب، وجماليات القصيدة تتطلب لها أن يظل فيها مثل هذه الأشياء التي تصنع بها توازناً جمالياً مع الدلالات الموضوعية الصاخبة التي تشتمل عليها، إذ لا يصبح كل ما يشغل الإنسان في النص الشعري هو: ماذا يريد أن يقول؟ من الخطأ أو الخطر أن يصبح السؤال عند تلقي النص الشعري هو: ماذا يريد الشاعر أن يقول؟ وكفى. لا بد أن أدرك بطبيعة الحال ماذا يريد الشاعر أن يقول في عمله الشعري، أو ماذا لا يريد أن يقول، ولكن هذا لا يكفي، ستظل لكيفيات القول الشعري أهمية لا تقل عن المقول نفسه ولا تنفصل عنه.

أكاليل الحزن والكبرياء
في أشعار ليلى الشايب

هذه المجموعة من الأشعار للشاعرة السورية ليلى الشايب تفتح منذ اللحظة الأولى أفق الجدل الذي بدأ ولم يكف حول الشعر/ القصيدة وشعرية القول. وتاريخ هذا الجدال قديم في تراثنا العربي، ومنذ أن أدرك طائفة من المفكرين العرب القدامى أن الأوزان العروضية وإن كانت مطلوبة للشعر ليست هي ما يحقق بالضرورة شعرية الكلام، وأن صفة الشعرية هذه قد تتحقق في أقاويل ـ على حد تعبير حازم القرطاجني ـ لم تلتزم وزناً من تلك الأوزان. ولا يكاد الجدال الحديث حول هذه القضية يخرج في جملته عن ذلك الخلاف المبدئي حول مدى دلالة الوزن على شعرية الكلام ومدى ضرورته.

ولا جدال في أن الأوزان العروضية لم ترتبط بالشعر في تاريخه الطويل ومنذ اللحظة الأولى عبثاً، بل كان ظهورها بمثابة كشف من كشوف الإنسان التي هيأت لتطوره الروحي والفكري، والتي مكنته من إدراك قدرته على إنتاج مستوى من الكلام مغاير للمستوى الآخر الذي ألفه من نفسه ومن الآخرين. ولا شك في أن دخول هذه الأوزان على كلامه قد ارتبط لديه بحالة نوعية خاصة، شعورية أو تأملية، تختلف عن سائر أحواله المعاشية العامة. وهذه الحالة هي ما أود أن أسميه "الحالة الشعرية".

وهكذا ارتبط الشعر منذ البداية بالحالة الشعرية وتولد عنها؛ تلك الحالة التي أخذ الكلام فيها يندرج في طرائق من الأداء ما لبث أن صارت علامات على صدور الكلام عن تلك الحالة. وفي المقابل صار الناس إذا سمعوا كلاماً أخذ قائله في أدائه بطريقة من تلك الطرائق يدركون خصوصية هذا الكلام، ويتأهبون ـ من ثم ـ لتلقيه تلقياً خاصاً.

وعند هذا المدى تؤكد لنا هذه الحفرية الأولية حقيقة بسيطة للغاية، ولكنها مهمة، تتمثل في أن "الشعرية" أسبق لدى المبدع من الدخول في إحدى طرائق القول الموزون بأحد

الموازين العروضية. وعلى النقيض من هذا موقف المتلقي؛ إذ إن أول ما ينتبه إليه المتلقي للكلام خصوصية أدائه المتمثلة في وزنه، وبعد هذا يدخل المتلقي في "الحالة الشعرية" إذا كانت تلك الحالة هي الأصل الأصيل الدافع إلى الكلام، وعندئذ ينصرف اهتمامه عن الوزن غالباً كلما استغرق في "الحالة الشعرية" التي استدرجه إليها الكلام.

الحالة الشعرية إذن هي الأصل في الإبداع، وهي الغاية في التلقي، وما الأوزان إلا وسائل في الأداء تأتي تالية لدى المبدع، وما أسرع ما ينتهي شأنها لدى المتلقي، وهي في كل الأحوال ليست الدليل اليقيني على شعرية الكلام. ومعنى هذا أن الحالة الشعرية أكبر من كل الأوزان العروضية، وأنها ـ من ثم ـ قادرة على التحقق بهذه الأوزان أو بغيرها من وسائل الأداء القولي الممكنة والمحتملة.

وحين نقول: إن الأوزان العروضية ليست هي الدليل اليقيني على شعرية الكلام فإن هذا القول يستند إلى مرجعية لها وزنها في الفكر النقدي العربي القديم كما ذكرنا، كما أنه يجد مصداقيته الراهنة على مستويين:

في المستوى الأول هناك تسليم عام بحقيقة أن هناك كثيراً من الأقاويل الموزونة عروضياً ليست من الشعر في شيء.

وفي المستوى الثاني يتضح أن بعض الأقاويل تكون أحياناً قادرة على أن تجلب الحالة الشعرية للمتلقي وتدرجه فيها وإن خلت من أنساق الأداء العروضية المعروفة.

وعلى هذا الأساس يمكن القول: إنه ما دام من الممكن للحالة الشعرية أن تتحقق لدى المتلقي دون أن يكون ما تلقاه من الكلام موزوناً عروضياً فقد صار من حق القائل/ المبدع نفسه أن يعفي نفسه من الالتزام التقليدي الصارم بالأوزان العروضية ما دام قادراً على أن يشيع الحالة الشعرية في نفس المتلقي بوسائل أخرى.

وحين نركز في جعل الأهمية الأولى للحالة الشعرية فلكي يكون من السهل علينا أن نفهم العلاقة بين الشعر والشعرية، أو نفهم ـ على وجه الدقة ـ ما بين المصطلحين من خلاف. فمن الواضح حقاً أن كلمة "الشعرية" تنطوي على كلمة "الشعر"، وأنها مصدر صناعي منها، ومع ذلك فالشعرية ليست هي الشعر. نستطيع أن نقول: إن الشعرية تشير إلى جنس ليس الشعر إلا أحد أنواعه. فالشعرية إذن أكبر من الشعر، وهي حين تضاف إلى الشعر تمنحه كماله اللائق به، كما أنها حين تضاف إلى غيره من الأنواع فإنها تمنح كلاً منها كماله اللائق به.

أجل، هناك أنواع أخرى لا نجد حرجاً حين نواجه بعض تعيناتها من أن نتحدث أحياناً

عن شعريتها؛ فنحن نتحدث بكل ثقة واطمئنان عن شعرية عمل موسيقي، أو عمل تشكيلي (تصويري أو نحتي)، أو شعرية فيلم من الأفلام، أو عمارة من العمائر، أو حتى شعرية كتابة خطية على أحد الجدران أو في إطار مستقل.. إلخ. ولعل هذا ما سمح كذلك بالحديث عن "شعرية" نص ما سردي، سواء كان رواية أو قصة قصيرة، ومن ثم تتحرر الشعرية في المجال اللغوي من الارتباط التقليدي بعالم الشعر ليتسع نطاقها فتشمل عالم النثر، وعند ذاك يصبح من حق النثر كذلك أن يكون شعرياً، فتكون بعض الأقاويل أو الكتابات النثرية حائزة على خاصيَّة الشعرية. ومعنى أنها حائزة على خاصيَّة الشعرية أن مبدع القول أو الكتابة كان - عند شروعه في القول أو الكتابة - خاضعاً للحالة الشعرية التي من شأنها أن تكيف علاقته باللغة على نحو خاص، وأن ما صدر عنه - تحت تأثير هذه الحالة - من قول أو كتابة إنما كان صدى لتلك الحالة ومشبَّعاً بها في الوقت نفسه. ويكمل هذا المعنى أن ما صدر من قول أو كتابة لدى مبدع ما منغمس في الحالة الشعرية من شأنه أن ينقل إلى المتلقي هذه الحالة ويدخله فيها. وعند ذاك يدرك المتلقي أنه بإزاء قول أو كتابة من نوع خاص.

وبدهي أن الأقاويل والكتابات "النثرية" التي تنضح بالشعرية تخرج من دائرة النثر، ومن الظلم لها أن نعدها نثراً. وفي الوقت نفسه تأبى فئة من الناس إدراجها في عالم الشعر؛ لأنها تفتقر إلى الأوزان العروضية. لكن الأفق الفكري المشترك هو ذلك الذي يمكن أن تلتقي فيه كل الأطراف عند حقيقة أن هذه الأقاويل وتلك الكتابات لها خصوصية تفردها عن صورة الشعر/ القصيدة التقليدية من جهة، وتميزها - من جهة أخرى - عن كل الاستخدامات النثرية.

هذا الوضع الرجراج هو ما أثار ويثير الجدال المتصل حول ما سمي "قصيدة النثر". وقد كان طبيعياً أن تثير هذه التسمية التوفيقية ذلك الجدال؛ إذ إن مفهوم "القصيدة" مفهوم تاريخي محمل بميراث من الشروط التي يأتي في مقدمتها الوزن العروضي وما يلحق به من نظم القافية (يتعلق الأمر مرة بانقسام البيت إلى شطرين متكافئين، ويتعلق مرة أخرى بالطول، إذ كان الأخفش - مثلاً - يسمي كل ثلاثة أبيات فما فوقها قصيدة، في حين كان ابن جني يفرق بين القصيدة و"القطعة" من الشعر - على حد قوله - التي تكون من ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر؛ فالقصيدة عنده هي ما زاد على هذا، ويتعلق مرة ثالثة بطول الوزن العروضي، فيكون القصيد من الشعر هو ما كان من وزن الطويل ووزن البسيط التام والكامل التام والرجز التام والخفيف التام). ومن ثم صارت المفارقة حادة في

تلك الصيغة التي جمعت بين القصيدة والنثر.

وينبغي لنا هنا الالتفات إلى أن مفهوم القصيدة قد تعلق أساساً بالشكل أو الأشكال التي يكون عليها بناء الشعر وصياغته. فالقصيدة نفسها ـ إذن ـ ليست هي الشعر؛ ليست هي الأقاويل الشعرية، ولكنها شكل أو أشكال يتم تنسيق تلك الأقاويل وفقاً لها. وكما كان من الممكن طوال الزمن تحقق شعرية الكلام وفقاً لشكل من تلك الأشكال فإن باب الاحتمال يظل مفتوحاً لتحققها في شكل أو آخر مغاير لكل تلك الأشكال. وعندئذ يصبح من الملائم التنازل عن وصف الأقاويل الشعرية التي لم تشأ الاندراج في واحد من تلك الأشكال القديمة المعينة للقصيدة بأنها قصائد نثرية والاكتفاء بوصفها بأنها أشعار.

وإذا كنا نتحدث عن أشكال محتملة للأداء الشعري مغايرة للأشكال القديمة فإن هذا من شأنه أن يلقي بأعباء جديدة على المشتغلين بقضايا الشعر تتمثل في ضرورة الكشف عن الكيفيات التي تتحقق فيها شعرية الأشعار بمعزل عن أشكال القصيدة التقليدية.

هل يمكن حقاً أن تتحقق الشعرية بمعزل عن تلك الأشكال؟

هذا ما نرجو أن يتضح من خلال قراءتنا الأولية لأشعار ليلى الشايب.

* * *

عرفت ليلى الشايب منذ ربع قرن أو يزيد حين كانت معيدة في الجامعة السورية، ودارسة للأدب العربي القديم وللشعر منه، ولشعر المتنبي على وجه الخصوص، حتى لقد جاء زمن هيمن عليها فيه هذا الشعر هيمنة تامة. وأظنها ـ على رغم مضي الزمن ـ لم تخرج من أسر هذه الهيمنة. ومع بداية التسعينيات من القرن العشرين تكشفت الدارسة بصورة مفاجئة ولكنها مدهشة بل مذهلة عن طاقة شعرية متفجرة وبالغة العنفوان والجرأة. ولأمر ما ظلت هذه الطاقة ـ فيما يبدو ـ مدخرة في نفس صاحبتها ردحاً من الزمن، ثم لأمر ما ـ لا ضرورة هنا لتقصيه ـ أعلنت هذه الطاقة عن نفسها حين خرجت متجسدة في جملة من "الأشعار" التي بدأت الشاعرة في نشرها مفرقة منذ بداية العقد الأخير من ذلك القرن واستمرت على هذه الوتيرة حتى آونتنا الراهنة، حين عنَّ لها ـ وحسناً فعلت ـ أن تجمع هذه الأشعار التي هي نتاج تلك الحقبة بين دفتي كتاب.

* * *

والآن، على أي نحو تتجلى الشعرية في هذه الأشعار؟

منذ اللحظة الأولى التي نواجه فيها هذه الأشعار بوصفنا متلقين تفاجئنا العتبات الأولى المفضية إليها، والمتمثلة في عناوينها، بما تنطوي عليه من زخم دلالي، وإيحاءات

متجاوبة ومتصادمة، قارة وقلقة، هامسة وضاجَّة، مطمئنة ومتسائلة. عند العتبات الأولى لهذه الأشعار يواجهنا "زبد النيران"، و"ضجيج الهمس"، و"جمر الكلام"، و"هجير الصمت"، و"دم العين"، و"ضفاف الروح"، و"قمم الذهول، و"حزن الرماح"، و"عصف الغياب".

إن كل عنوان من عناوين هذه الأشعار من شأنه أن يستثير مشاعرنا؛ أن ينقلنا من حالة الاسترخاء العقلي والوجداني إلى حالة من الحركة والنشاط، وأن يصنع إطاراً لأفق توقعنا. فكل عتبة من هذه العتبات، أو عنوان من هذه العناوين، من شأنه أن يستدرجنا إلى أفق من التوقع يختلف في كثير أو قليل عن غيره من الآفاق التي تفتحها العتبات أو العناوين الأخرى. وقد يتجاور "زبد النيران" على نحو ما مع "جمر الكلام"، أو "هجير الصمت" مع "قمم الذهول". ومع ذلك يظل لكل عتبة أو كل عنوان أفقه المعنوي الخاص الذي يمهد لنا الطريق إلى "الحالة الشعرية"؛ الحالة التي تفقد فيها الأشياء المعهودة والمرصودة تماسكها التقليدي وتشرع في التشظي لتعود فتلتئم في تكوينات جديدة مدهشة ومحيرة. إنها الحالة التي من شأنها أن تحدث ذلك النوع من "الإزعاج" المحبب إلى الروح، على النقيض من حالة "الخَدَر" التي كان الناس قديماً يتوقعونها عند تلقي الشعر/ القصيدة. من الصعب على المرء أن يواجه عنواناً مثل "عصف الغياب" أو "حزن الرماح"، فضلاً عن "جمرة الكلام" و"هجير الصمت".. إلى آخر قائمة عناوين أشعار الشاعرة، ويجلس مسترخياً هادئ النفس ومطمئن البال. أجل، فهذه العناوين لا يملك المرء أن يقرأها ثم يعبرها مباشرة في هدوء وسلام، وذلك لأنها ستستوقفه وتجذبه إلى ما فيها من غرابة مدهشة.

وإذا كانت هذه الوضعية الخاصة بعناوين الأشعار قد صارت مألوفة منذ زمن في معظم الأشعار الحداثية فإنها أشد ما تكون بروزاً في أشعار ليلى الشايب؛ فالحديث عن "شعرية العناوين" يجد مصداقيته في عناوين أشعارها بقدر ما يجدها في هذه الأشعار ذاتها. وسوف يتضح لنا أن العلاقات التي تحكم البنية اللغوية لهذه العناوين هي العلاقات نفسها التي تحكم بنية النصوص الشعرية، وهي في الوقت نفسه علاقات بالغة التعقيد، تشكلها الرؤية والرؤيا، والحضور والغياب، والممكن والمحال، والإيجاب والسلب، والواقع والمفترض.. إلخ. وأظن الآن أننا لو رجعنا إلى التأمل في تلك العناوين لأدركنا فيها هذه الخاصية البنائية.

* * *

وما إن يعبر المتلقي لهذه الأشعار عتبة العنوان التي مهدت نفسه للتلقي الشعري حتى يجد نفسه مع دفقة للكلام تتميز بالكثافة والتركيز والتجريد؛ كثافة الصور وكثافة الرؤية

وكثافة المتخيل، أما التركيز فيتحقق على مستوى العبارة، وأما التجريد فيتمثل في المطلقات، وإنشاء علاقات جديدة بين المحسوسات، وتراجع التفصيلات.

ومن شأن دفقات القول الأولى في تلك الأشعار، تلك الدفقات التي تحمل كل هذه الخصائص أو بعضها، أن تصنع أفقاً عاماً لحركة المتلقي يحمل قدراً من الانبهام، ولكنه يحمل الكثير من الإغراء. وهكذا ما يلبث المتلقي أن يجد نفسه متورطاً في شبكة من العلاقات المختلفة التي توحي إليه بأكثر مما تقول، وتعده بأكثر مما تعطي، ولكنها ـ في هذا وذاك ـ تمارس لوناً من الهيمنة. وفي اللحظة التي يتقبل فيها المتلقي هذه الهيمنة يكون قد جاوز العتبة إلى "الحالة الشعرية".

ولننظر الآن ـ على سبيل المثال ـ كيف كانت الدفقة الأولى في بعض تلك الأشعار.

تقول الشاعرة تحت عنوان "حزن الرماح":

ذات أن..
ارتدت الرماح أحداق المغيب
تكومت على صمت مريب
ناثرة في باحة القلب
أمساً يأبى أن يفيق
ناسجة من مواجد القول
حرفاً أضناه لسع السنين
فهل بعد هذا من طريق؟

في هذا المدخل عناصر محورية متناثرة تقف متباعدة في النص، ولكنها مع ذلك يمكن أن تترابط في علاقة دلالية تستبطن هذا الفضاء القولي لتصنع نسقاً من العلاقات المشبعة بالإيحاء. هناك خيط خفي يربط بين "الرماح" و"القلب" و"المواجد" و"الحرف" و"الطريق"، وهو رابط خطي ينظم هذه العناصر في اتجاه واحد، إذ يسلم كل عنصر منها إلى العنصر الذي يليه، فالرماح تسلم إلى القلب، والقلب يتحرك نحو المواجد، والمواجد تلوذ بالحرف، والحرف يقف علامة تشير إلى الطريق. وهكذا تصنع العناصر المحورية في النص، بما يتحقق بين بعضها وبعض من تراسل دلالي، ضرباً من النسق السردي الضمني والخفي المؤهل لأن يحكي خلاصة قصة من المعاناة تنتهي بالبحث عن الخلاص.

على أن تلك العلاقات التي صنعت من هذه العناصر بنية سردية ضمنية متماسكة في دلالتها ليست هي ـ في المحل الأول ـ ما يصنع الحالة الشعرية أو يقود المتلقي إليها. ما

تزال هناك جملة من العلاقات الأخرى التي تدخل فيها العناصر مع غيرها في النص وإن بدت ـ بالقياس إلى العلاقات السابقة ـ هامشية. ويبدو أن هذه العلاقات الهامشية التي كثيراً ما يعبرها المتلقي، إما لاعتقاده أنها ثانوية وإما لتحاشي الصعوبة في استنطاقها، هذه العلاقات قد تكون من منظور "الشعرية" أدل وأهم من غيرها؛ إذ تكمن فيها كل جماليات الشعر المحققة لتلك الشعرية.

ومن هذا المنظور نعود إلى تلك الدفقة الأولى لنجد علاقة أخرى بين "الرماح" و"أحداق المغيب"، إذ اتخذت تلك الرماح من أحداق المغيب رداء. وبدهي أنه من العبث هنا أن نحاول فهم الرداء بمعناه الحرفي. ومرة أخرى تدخل الرماح في علاقة مع "الصمت المريب" حين نجدها ـ كما تقول الشاعرة ـ "تكومت" عليه. وهناك أيضاً علاقة بين "القلب" والأمس الذي "يأبى أن يفيق"، وبين "الحرف" و"لسع السنين". ثم نقرأ النص مرة أخرى فيتضح لنا أنه قام على ثلاث ركائز فعلية تعلقت كذلك بالرماح؛ فهي في السطر الثاني "ارتدت"، وفي السطر الثالث "تكومت"، وفي الرابع أخذ الفعل صيغة اسم الحال "ناثرة"، وكذلك الشأن في اسم الحال في السطر السادس "ناسجة". ولا شك في أن هذه العلاقات تلقي بظلالها الإيجابية على ذلك الرباط الخطي بين العناصر المحورية والأساسية في النص.

وعلى هذا النهج نفسه نجد أنفسنا منهمكين في قراءة الدفقة الأولى مما كتبته الشاعرة تحت عنوان "زبد النيران":

موغلٌ..
حزني في ارتشاف البعاد
مكتحل نزف غدر الزمان
وكانخطاف الرؤى تأتيني
كومض السماء
تثير فضاء من ولَهٍ
وتحصد وجداً بفيء انتشاء
وعلى.. هنيهة الأزل تغرسني
ناراً.. وعلى أهداب ذُكاء
أرفُّ انعتاقاً من كمد
وأنسج شوقاً كفيف العتاب

ودعنا الآن مما ينطوي عليه العنوان نفسه من علاقات، وما يحمله من إيحاءات،

ولنتدبر المرتكزات الأساسية في هذا المقول، وما بين بعضها وبعض من علاقات، تلك المرتكزات المتمثلة في الحزن (في السطر الثاني)، و"غدر الزمان" (في السطر الثالث)، و"الرؤي" (في السطر الرابع)، و"الوله" (في السطر السادس)، و"النار" (في السطر السابع)، و"الانعتاق" (في السطر التاسع)، و"الشوق" (في السطر الأخير)، هذه المرتكزات ربما كان من السهل تمثلها منظومة في خيط واحد، ومترابطة في دلالتها، حتى إنها لتصنع ـ مجتمعة ـ إطاراً مفهومياً متجانساً. ومع ذلك يبقى أن الفاعلية الشعرية لهذا القول تظل معلقة ـ في المحل الأول ـ بالعلاقات الأخرى التي تربط بين هذه المرتكزات والعناصر التكميلية الواقعة في الهامش، على غرار ارتباط "الحزن" ـ مثلاً ـ بارتشاف البعاد، وعلاقة "الرؤى" بومض السماء، و"النار" بهنيهة الأزل، و"الشوق" بالعتاب الكفيف. ومرة أخرى تلقي هذه العلاقات الهامشية ظلالها الإيحائية على المرتكزات الأساسية، ليتولد من هذا كله حالة شعرية ما تلبث أن تهيمن على المتلقي.

وإذا كان النموذج الأول الذي عرضنا له لدفقة القول الأولى لم تظهر فيه أنا الشاعرة صريحة حين قالت: إن الرماح تكومت "ناثرة في باحة القلب أمساً..."، ولم تقل: "في باحة قلبي"، فإن النموذج الثاني يؤكد حضور أنا الشاعرة في أكثر من موضع منه (حزني، تأتيني، تغرسني، أرف، أنسج)، وهو حضور يصنع للقول بعداً شخصياً يكسبه خصوصية وحميمية.

لكننا نعاين في بعض الدفقات الأولى لدى الشاعرة ميلاً إلى التجريد تكون معه الدفقة بمثابة الأفق المطلق والمفتوح لكل الاحتمالات من جانب المتلقي. وعند ذاك تصبح الدفقة أقرب إلى "البرولوج" في المسرح الذي يلقيه جماعة المنشدين في إجمال تجريدي لكي يكون بمثابة الخلفية التي يفهم جمهور المتلقين ما يريد بعد ذلك من تفصيلات في ضوئها، وربما كان هذا التجريد في دفقة الاستهلال الشعرية هو الذي سيفتح ـ بالنسبة إلى المبدع ـ مجالات الحركة الشخصية في أكثر من اتجاه، والذي سيوحي ـ بالنسبة إلى المتلقي ـ بإمكانات المناورة؛ أي الذي سيفتح له آفاق التوقع.

تحت عنوان "عصف غياب" تستهل الشاعرة قولها على النحو الآتي:

في الرحيل..
ينبثق دم عين وتنحني أفياء
وفيه يتلاطم صمت بنداء
ودمع بدماء، ووجود بفناء

في الرحيل..

تكبو عقول في مهب السؤال

ومن الواضح أن التجريد يغلب على لغة هذا القول؛ ففي مقابل المفردتين (الرحيل، السؤال) هناك عشر مفردات منكَّرة (دم، عين، أفياء، صمت، نداء، دمع، دماء، وجود، فناء، عقول). كذلك ليس هناك ضمير واحد، ظاهر أو مستتر، يتعلق بالمتكلم أو المخاطب. وهكذا يجتمع في هذه الفقرة غياب الوجه الإنساني، متكلماً أو مخاطباً، على نحو مباشر أو غير مباشر، مع التجهيل التام أو شبه التام لعناصر الطبيعة، وكأننا أمام حقائق وجودية مطلقة. فالدم الذي ينبثق هو دم عين، وفعل الانحناء يتعلق بأفياء، والتلاطم يحدث بين صمت ونداء، ودمع ودماء، ووجود وفناء.. إلخ. وهذا التجريد، بما ينطوي عليه من إطلاق وتجهيل، من شأنه أن ينشئ لدى المتلقي طرازاً آخر من "الحالة الشعرية".

وسواء انطوت الدفقة الاستهلالية للقول على حضور إنساني معين وعناصر من الطبيعة محددة، أو على غياب تام للعنصر الإنساني وإطلاق وتجريد، فإنها - أعني هذه الدفقة - تهيئ نفس المتلقي لمزيد من الانخراط في الحالة الشعرية. وفي اعتقادي أن قارئ أشعار ليلى الشايب لن يملك - حين يفرغ من قراءة واحدة من دفقاتها الاستهلالية - أن ينفض يده ويلوي عنقه منصرفاً عن سائر القول، كما يحدث أحياناً حين نشرع في قراءة قصيدة فما نكاد نمضي في هذه القراءة قليلاً حتى نضرب صفحاً عنها، لا لشيء إلا لأنها لم تنجح في أن تدخلنا في "الحالة الشعرية". استهلالات ليلى الشايب - على النقيض - قادرة على أن تورطنا في هذه "الحالة".

* * *

وإذا كنت قد توقفت في أشعار ليلى الشايب عند عناوين هذه الأشعار ثم عند الدفقات الاستهلالية فلأن ممارسة القراءة لا تتم دفعة واحدة، بل إن العمل المبدَع ذاته لا يتم دفعة واحدة، وهذا ما تشي به - على كل حال - أشعار ليلى، إذ يقوم بناء كل عمل شعري لديها على عدد من الوحدات المنفصلة المتصلة التي تمثل الدفقة الاستهلالية واحدة منها.

على أن هذه الوحدات لا تترابط دائماً في نسق تطوري مطرد، بل يغلب عليها الطابع التراكمي، إذ تبدأ كل وحدة من البداية نفسها، ولكنها تسير في كل مرة في اتجاه مختلف، وكأنها تصنع في كل مرة دائرة مغلقة، محققة لرؤية ما أو مستشرفة لرؤيا ما، من خلال متخيلات لا ينضب لديها معينها، ومن هنا يحدث تراكم الرؤى.

ومن هنا يمكننا كذلك أن نصف بنية العمل الشعري بعامة لدى الشاعرة بأنها تمثل ذلك

النوع الذي سميته ذات يوم بالبنية اللولبية، إذ لا تنتهي دورة وحدة بنائية من وحداتها إلا لكي تبدأ وحدة جديدة من البداية نفسها لتدور دورتها الخاصة، وهكذا حتى النهاية.

تحت عنوان "همس عتاب" تشكل العمل الشعري من الدفقة الأولى الاستهلالية، تتلوها ثلاث وحدات محددة، يأتي في مستهل كل منها السؤال: "أهذا أنت؟". وتحت عنوان "حزن الرماح" يتشكل العمل الشعري من أربع وحدات تبدأ جميعاً بعبارة "ذات أن..". وكذلك يتشكل العمل الشعري المسمى "شقائق الفداء" من خمس وحدات تتصدرها جميعاً كلمة "جنوبي". وهكذا الشأن في سائر الأعمال تقريباً.

على المستوى الشكلي تبدو هذه البداية المتكررة كما لو كانت المفتاح الموسيقي أو المقام في المعزوفة التي تتشكل من عدة حركات، ولكنها ـ أي هذه البداية ـ تعمل هنا على مستوى المعنى. إنها مرتكز دلالي ينفتح على أساسه الكلام في كل مرة ليشكل بنية دلالية قائمة بذاتها. ومع أن هذه الوحدات تبدو مستقلاً بعضها عن بعض فإنها تظل مرتبطة بأفق موحد من الرؤية أو الرؤيا؛ من المعنى، شأن الجمل الموسيقية المختلفة المشكلة لمعزوفة ما. فلنقل ـ إذن ـ بلغة الموسيقى كذلك: إن هذه البداية المتكررة أشبه باللحن الأساسي الذي تصبح كل وحدة تنويعاً جديداً عليه.

* * *

هذه العلامة المتكررة في معظم أشعار ليلى الشايب، متمثلة في المفردات أو العبارات الاستهلالية للوحدات المشكلة للعمل الشعري، تلفتنا إلى ظاهرة مهمة في هذه الأشعار (وربما في بعض الأشعار التي سماها أصحابها أو سميت قصائد نثرية) تتعلق بشعريتها، ممثلة لركن من أركان هذه الشعرية، أو لمصدر من مصادرها. هذه الظاهرة تتمثل في الطابع الشفاهي الذي تتجلى بعض مظاهره في أشعار ليلى على مستوى البناء الكلي للعمل متمثلاً في وحداته البنائية الرئيسة، وعلى مستوى الجملة والعبارة كذلك في داخل هذه الوحدات ذاتها على السواء؛ فالنهج البنائي واحد في الحالين.

لننظر ـ على سبيل المثال ـ كيف تكرر الشاعرة لفظاً تستهل به عبارة ما في عبارات أخرى؛ لنرى على أي نحو يرتبط هذا التكرار بشفاهية الأداء الحماسي لديها وغنائيته في الوقت نفسه.

في العمل الشعري المسمى "قمم الذهول" تتكرر في استهلال وحداتها البنائية الكبرى عبارة "على قلق.."، ولكننا نعاين التكرار في بناء الكلام داخل الوحدة منها، إذ تتكرر الكلمة في مستهل الجملة نفسها. ومن أمثلة ذلك قول الشاعرة:

وعلى..

وعلى زاوية من وجل

تسلبني حممُ الدهشة

لسعَ السؤال

وتهوي..

وتهوي منابت العشق

مرَمَّدَة بلاء الكبرياء

ففي هذه الفقرة من الوحدة البنائية الأولى نرى كيف تكرر حرف الجر "على" (وهو الحرف الوارد في مستهل الوحدات كذلك)، كما تكرر الفعل "وتهوي". وتزداد كثافة هذا التكرار في الوحدة الثانية، إذ تقول:

وعلى..

وعلى أهداب الحروف رسَتْ

مدامع مكتظة بالعتاب

تهيل مماتاً على أمس

وتبعث عمراً من التذكار

فيا..

فيا دهراً طوى في عبث

سفر الأماكن والأزمان

ويا..

ويا وجهاً نأى عن وجهه

لمن بعدك تكتب الأشعار؟

فإلى جانب تكرار حرف الجر "على" يتكرر النداء "يا" أربع مرات.

وفي العمل الشعري المسمى "عصف غياب" تأتي الوحدة الأخيرة على النحو الآتي:

زَيْنَ الشبابِ، كريمَهُم

لك..

لك ترنحت قامة الكبرياء

ولبينك شاب فؤاد

فانبرى يحصد الأحزان

وعلا متأبياً على جرح

فتهاوى الثكل مغلول الجناح

وتوارى..

وتوارى للردى من وجل

فانحنى..

فانحنى خجلاً مستسمحاً قهر البعاد

فهنا يتكرر الجار والمجرور "لك" في أول الجملة، كما تتكرر سلسلة أفعال متجانسة في دلالتها على الزمن الماضي: "علا"، "توارى"، "انحنى"، "انثنى". ولا يند عن الأذن اليقظة ما لهذا التكرار من تأثير إيقاعي على المستويين الصوتي والدلالي.

وهذا الطراز من التكرار تصادفنا نماذج منه في شعرنا العربي القديم مؤكدة طابعه العام الشفاهي، كما تصادفنا نماذج ـ على قلة ـ لدى شعراء الرومانسية، ونماذج نادرة لدى المحدثين. ومن هذه الندرة ـ على سبيل المثال ـ قول نزار قباني:

أيا أمي.. أنا الولد الذي أبحر

ولا زالت بخاطره

تعيش عروسة السكر

فكيف.. فكيف يا أمي

غدوت أباً ولم أكبر؟

(الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ٥٣٠، ٥٣١)

إذ كرر صيغة السؤال "فكيف"، وهو تكرار له تأثيره الخطابي الملحوظ في مستوى الأداء الموسيقي والأداء المعنوي على السواء.

وكما تساءل نزار "فكيف.. فكيف يا أمي؟" تساءلت الشاعرة وكررت السؤال في هذا العمل الشعري نفسه:

أحبابُنا نبض حياة

فكيف نفارق الحياة؟

أحبابنا جفن عين

فهل تتعرى الأحداق؟

أحبابنا فجر ضياء

فهل نئد الضياء؟

فكيف..

كيف نهيل على عمر

تلال صمت ونسيان؟ وكيف..

كيف نلملم جموع قول

وقد ناء صبر، وانهدَّ عزاء؟

وفي هذه الحالة لا تكتفي الشاعرة بتكرار العنصر اللغوي في مستهل الجملة نفسها (وعلا.. وعلا متأبياً..) مثلاً، بل تعود إلى تكراره لتؤسس عليه جملة أخرى (فكيف.. كيف نهيل.. إلخ).

وربما بدا لنا أن تكرار العنصر اللغوي الواحد (وأقصد بالعنصر اللغوي في هذا السياق أي صيغة أو بنية لغوية دالة Sememe) في مستهل الوحدات البنائية الكبرى للعمل الشعري لدى الشاعرة يشبه تكرار العنصر اللغوي في الجملة الواحدة (لك.. لك ترنحت قامة الكبرياء) مثلاً، وهذا صحيح على نحو ما، ولكن في وسع المتلقي المتأمل أن يحس بفرق أساسي بين الحالتين، ذلك بأن تكرار العنصر اللغوي في مستهل الوحدات التالية للوحدة الاستهلالية يشير إلى نوع من "القصدية" إلى تحقيق بنية كلية للعمل تتصل فيها الوحدات وتنفصل في الوقت نفسه، في حين أن تكرار هذا العنصر في مستهل الجملة نفسها يشير إلى لحظة التأهب الخطابية للقول، تلك اللحظة التي يظن فيها أن اللسان يسبق التفكير، فينطلق اللسان بكلمة استهلال ثم يتوقف لحظة كأن حُبسة أصابته، ولكنه ما يلبث أن ينطلق حين يأخذ المعنى كماله اللغوي في نفس المتكلم. وعلى هذا الأساس يتضح أن الحالة الأولى من التكرار لدى الشاعرة تتعلق بتقنية بناء العمل الشعري على النحو الذي سبق بيانه، في حين أن الحالة الثانية منه تتعلق بكيفية الأداء اللغوي، ذلك الأداء الذي سأسمح لنفسي في وصفه باستعارة صفة دالة لدى الفنانين التشكيليين ونقاد الفنون التشكيلية، وبخاصة فن التصوير، ألا وهي صفة "الطلاقة". وسوف يتضح لنا فيما بعد كيف أن خاصية الطلاقة تصنع إطاراً لنشاط الشاعرة الإبداعي إجمالاً، كما أنها تقف وراء جماليات الأداء الشعري لديها مؤطرة في هذه المرة للحالة الشعرية التي تتعلق بذلك النشاط من جهة، وللحالة الشعرية التي يتم استدراج المتلقي إليها من جهة أخرى.

وفي هذا السياق ينبغي ألا يفوتنا الإشارة إلى أن التكرار الاستهلالي لدى الشاعرة (وهو يمثل - يقيناً - ظاهرة بكل معاني الكلمة) في الوقت الذي يؤدي فيه وظيفة بنائية على مستوى الوحدات الكبرى في العمل، وعلى مستوى الوحدات الصغرى (الجمل) كذلك، فإنه

ـ بالكثافة التي يتحقق بها لدى الشاعرة ـ يحقق قيمة جمالية تستثير لدى المتلقي الحالة الشعرية. إنها القيمة الجمالية نفسها التي تحققها عمليات "التقفية" التي يصنعها "شاعر التفعيلة" في قصيدته من وقت إلى آخر، وإن كان الاستهلال هنا قد صار بديلاً من القافية.

على أن الظاهرة التكرارية لدى الشاعرة لا تقتصر على هذه العناصر الاستهلالية الظاهرة التي تعلن عن نفسها لدى المتلقي بما تمثله من إيقاعية لا يخطئها الحس، بل تتمثل أحياناً على مستوى المعاني على نحو يمكن أن نسميه "الإيقاع الدلالي".

ولنعد إلى النص السابق مرة أخرى لنقرأ:

أحبابنا نبض حياة

فكيف نفارق الحياة؟

أحبابنا جفن عين

فهل تتعرى الأحداق؟

أحبابنا فجر ضياء

فهل نئد الضياء؟

فنحن هنا أمام ثلاث وحدات بنائية جزئية، كل وحدة منها مشكلة من عنصرين يتوازيان معنوياً ويتوازنان ويتجاوبان في نسق واحد؛ أحدهما تقرير والآخر سؤال يتعلق به. في الوحدة الأولى يأتي التقرير: "أحبابنا نبض حياة"، يعقبه ويتعلق به السؤال الذي يصنع المفارقة: "فكيف نفارق الحياة؟". وفي الوحدة الثانية يأتي التقرير "أحبابنا جفن عين"، ليعقبه السؤال الذي يستبطن الاستنكار. وأخيراً تأتي الوحدة الثالثة لتقدم في العنصر الأول منها تقريراً: "أحبابنا فجر ضياء"، يعقبه سؤال مماثل.

وهكذا تمثل هذه الوحدات الثلاث نسقاً من "الإيقاع الدلالي" نستطيع أن نتمثله في النموذج الإيقاعي المجرد ا ب – ا ب – ا ب، وهو يمثل الإيقاع الموسيقي المعروف: تك دم، تك دم، تك دم.. إلخ.

وفي هذا الاتجاه نفسه، وبالعين ذاتها، يمكننا أن نقرأ في العمل الشعري نفسه قول الشاعرة:

زين الكرام.. أنبلهم

ما كان ليحضن في أهدابه

غياباً مزنراً بالبهاء

وما..

وما كان ليدري أن البراعم

تقوى على قطفها السماء

وما..

وما كان ليسطر في أسفاره

عنواناً.. لموت الشباب.

وعند هذا المدى نكون قد تعرفنا جملة من الخصائص البنائية التي تحقق شعرية الأقاويل عموماً، وشعرية أقاويل ليلى الشايب على وجه الخصوص.

* * *

لكن هذه الجملة من الخصائص البنائية ليست هي كل شيء في شعرية هذا الشعر، فما تزال في أشعار ليلى الشايب جوانب بالغة الأهمية في سبيل تفهم أبعاد منجزها الشعري.

لقد وقفنا عند تلك الجملة من خصائص بناء المنجز الشعري الظاهرية، ولكن هناك خصائص أخرى تتعلق ببنية الرؤية التي تمثل جوهر ذلك المنجز. والمقصود هنا ببنية الرؤية هو: كيف ترى الشاعرة الأشياء من حولها؟ وماذا تعني لديها هذه الأشياء؟ وكيف تترابط في ضميرها عناصر الوجود؟

وهنا يتراءى لنا من خلال معايشة ذلك المنجز الشعري أن الشاعرة شديدة الولع بالتلاعب بهذه العناصر. فالوجود عندها في ثنائيات متضادة لا نهائية، ولكن منهج بناء الرؤية لديها يقوم على نفي الحدود الصارمة بين الأشياء وأضدادها، حتى ليصبح الضد لا نقيضاً للشيء، بل البداية التي يفضي إليها الشيء حين يبلغ غايته القصوى. فالنور الباهر - على سبيل المثال - يصبح في أقصى مدى له، وفي أشد حالاته، ظلاماً يحجب الرؤية. والعكس صحيح؛ فالظلام في بعده الأقصى يفضي إلى النور.

تحت عنوان "بلا عنوان" تقول الشاعرة:

سأمطرك انشطاراً

تتوحده.. تتوحدني حتى أكتمل

ناراً، أجتلي بها صقيع الخصام

نوراً أعتِّم به المدى

خوفاً أرشف منه الأمان

فالنور هنا يعتِّم المدى، وقبله رأينا الانشطار يفضي إلى الاكتمال، والنار تصبح إطاراً للصقيع، وبعده رأينا الخوف المنطوي على الأمان.

وتحت عنوان "قلب تشريني" نقرأ:

وأنا امرأة تحترق بحبال المطر

فيضيق جسدي عن جسدي

فأرتوي حتى الظمأ

فالاحتراق يتم عن طريق المطر، والرِّي في أقصى مدى له ينتهي إلى الظمأ، وهكذا. نستطيع أن نقول: إن طوبوغرافية المكان (الطبيعة) تأخذ صورتها وحقيقتها من طوبوغرافية الروح الواقفة دائماً على الحافة الفاصلة الواصلة بين الوجه والقفا؛ بين الضجة والصمت؛ بين الماء والنار؛ بين النور والظلام، ومن ثم بين القهر والانعتاق؛ بين الخوف والطمأنينة.. إلخ. ترى هل تعود رؤية الأضداد على هذا النحو إلى تأثير خفي للمتنبي الشاعر الأثير لدى شاعرتنا الذي لم يجد في الجمع بين الضدين؛ الماء والنار، صعوبة تفوق جمعه بين الحظ والحزم:

وما الجمع بين الماء والنار في يدي　　　بأصعب من أن أجمع الجَد والحزما

وأياً كان الأمر فإن هذه الطريقة في رؤية الأشياء والتفاعل معها تسقط الحدود الفاصلة بين العناصر المتضادة لتقيم بين بعضها علاقات طازجة ومثيرة، بل إن هذه الطريقة ستتسحب كذلك على علاقة المقول الشعري لدى شاعرتنا باللغة إجمالاً.

* * *

إن تخلي المفردات عن معانيها المعهودة، وعن سياقاتها المنطقية المألوفة، ودخولها في علاقات طازجة ومفاجئة، من شأنه أن يشحنها بدلالات جديدة ومثيرة.

وقد سبقت الإشارة إلى خاصية "الطلاقة" في لغة الشاعرة، أو لنقل: في مسلكها اللغوي على وجه التحديد. وأول ما يلزم في الطلاقة الجرأة والتحرر من العوامل الكابحة، ورؤية الأشياء والتعامل معها وفقاً لإملاءات الروح في جيشانها الطبيعي. ويستطيع كل من يتلقى أشعار ليلى الشايب أن يدرك كيف أن مبدأ "الطلاقة" يمثل الأساس الذي ينطلق منه نشاطها الإبداعي من جهة، ويتجسد في منجزها الشعري من جهة أخرى. وما يعنينا الآن هو أن نرى على أي نحو كان تجسده في هذا المنجز.

في البداية نعاين صوراً لجرأة الشاعرة وطلاقتها في استخدام صيغ لغوية مبتكرة، كأن تقول في "عصف غياب":

في الرحيل..

يَهِنُ حرف.. وتثكل كلمات

وفيه تتكوّخ أحداق أسى

فهي تشتق هنا الفعل "تتكوخ" من مفردة "الكوخ"، تريد أن تقول: إن أحداق الأسى تأخذ شكل الكوخ. وهي بهذا الاشتقاق المبتكر تضع المتلقي أمام صورة مفاجئة ومدهشة.

وفي "واحر قلباه" تقول:

واحر قلباه

....

من وَجَل انثال ظلاماً

لفقد شاهق الضياء

من جمر زَنَّر مآقي الحب

بنحيب دم الفراق

فهي هنا تشتق أيضاً الفعل "زنر" من مفردة "الزنار"، تريد أن تقول: إن الجمر أحاط بمآقي الحب. ويلاحظ أن الشاعرة كثيرة الاستخدام لهذا الفعل.

ولا شك في أن الشاعرة كانت لها مندوحة عن استخدام هذا الاشتقاق وذاك وغيرهما مما هو من واديهما، ولكنها الجراة أو الطلاقة وإيثار الطازج المبتكر. كما أن الطلاقة نفسها هي التي تجعلها تنقل صيغة ما من استخدامها المعهود إلى استخدام مغاير.

في "حزن الرماح" نواجه تركيباً خاصاً يتكرر في مستهل وحدات القصيدة جميعاً:

ذات أن..

ارتدت الرماح أحداق المغيب

....

ذات أن..

توغلت أناملي

....

ذات أن..

اشتعل بياض الفضاء بسواد الدماء.. إلخ.

فمن الواضح أن إضافة "ذات" إلى المصدر المؤول (الارتداد، التوغل، الاشتعال.. على التوالي) غير مألوفة، والمألوف في الاستخدام العام هو: "ذات يوم" أو "ذات مرة". ولكنها

الطلاقة مرة أخرى؛ فهي التي سمحت للشاعرة بهذا التوسع. والواقع أن الشاعرة في هذه الحالات وأشباهها إنما تستخدم الاسم الظاهر ليكون مضافاً إليه بدلاً من زمن حدوثه. فحين تقول مثلا: "ذات بوح" (في مستهل "بلا عنوان") فإنها تعني: ذات مرة كان فيها بوح، أو ذات يوم وقع فيه بوح.

على أن هذا المستوى من الطلاقة ـ وإن كان علامة واضحة على خصوصية علاقة الشاعرة باللغة ـ ليس هو المستوى الذي يميز علاقتها باللغة على مستوى المنجز الشعري، فالطلاقة التي تميز علاقتها باللغة إنما تتمثل في الاستعارات والمجازات بعامة التي تتفجر عنها طاقتها الإبداعية، ومن ثم ترتبط هذه الطلاقة لديها بالمنجز الذي هو ـ في أساسه ـ إنشاء متحرر وصياغة لعناصر الوجود في أشكال وصور غير معهودة.

في إطار هذه الطلاقة يتم إفراغ الكلمات من معانيها المرصودة، وإعادة صياغة العلاقات بين مفردات الطبيعة وفقاً للرؤية المتحررة والمضمون الروحي الطليق.

لقد سبق أن مر بنا قول الشاعرة: "وأنا امرأة تحترق بحبال المطر". والصورة هنا تشكلها مفردات "الاحتراق"، و"الحبال"، و"المطر". وأظن أنه من العبث أن نحاول فهم هذه المفردات بدلالاتها المرصودة والشائعة؛ فالاحتراق الحقيقي لا يكون بالحبال، فضلاً عن أن تكون هذه الحبال حبال المطر. الاحتراق والحبال والمطر عناصر أصلية تتمثل في الطبيعة أو في الواقع المادي المألوف مستقلاً بعضها عن بعض، لكن الجمع بينها من خلال علاقة وهمية هو ما أفرغ كل عنصر منها من دلالته الأصلية وأضفى عليه دلالة جديدة. قد يقال: إن هذا المسلك ينطوي على جرأة على اللغة، وهذا صحيح، ولكن ثبت أن هذه الجرأة على اللغة هي ـ ضمن عناصر أخرى، أو لنقل: في مقدمة العناصر الأخرى ـ ما يمنح الأقاويل شعريتها. وشاعرتنا تمارس هذه الجرأة بكل اطمئنان، ومن هنا اكتظت أشعارها بالأبنية والتراكيب اللغوية القائمة على ذلك الأسلوب من إفراغ المفردات من معانيها المعهودة عن طريق إدخال بعضها مع بعض في علاقات جديدة وغريبة، ولا ضير في أن نقول: مدهشة.

وأبسط أشكال هذه التراكيب اللغوية البكر لدى شاعرتنا هي تلك التي تتألف من عنصرين متضادين تربط بينهما علاقة جديدة ومفاجئة.

ولنقف الآن على جملة من هذه التراكيب موزعة في الأشعار على النحو الآتي:

في "همس عتاب" نقرأ عبارة: "تجاعيد الخصام".

وفي "من يرتدي الأحزان" نقرأ: "صهيل الأنهار"، "هجير الصمت"، "خربشات الألوان"، "لعثمة السؤال".

وفي "بلا عنوان": "رذاذ الوجد"، "بهاء التذكار"، "فيء الاشتهاء"، "لثغة الجد"، "آهات الصمت".

وفي "ضجيج الهمس": "ضوضاء الشغف"، "مزامير الأزل"، "جلد الشوق"، "زمهرير التبصر".

وفي "قمم الذهول": "تأتأة العبرات".

وفي "قلب تشريني": "همس الضجيج".

هذا فضلاً عن التراكيب القائمة على متضايفين نقيضين في الوقت نفسه، لا ندري هل تأتي غرابتها من تضايفهما أو من تناقضهما. وشاعرتنا تكثر من هذه التراكيب في أشعارها كأنها مفرداتها التعبيرية العادية.

في موضع من "ضفاف الروح" - على سبيل المثال - نقرأ ستة تراكيب مترادفة من هذا الطراز في قول الشاعرة:

بثرثرة صمت، ودفء ثلج
بسواد بياض، ونقص تمام
بنار برد، وحضور غياب
نغادر نبضاً
مكللاً بالحزن، متوجاً بالبهاء

هذا الطراز من التركيب القائم على التضايف بين عنصرين ينتفي في الوجود الطبيعي وفي مألوف الاستخدام اللغوي تضايفهما - يظل أيسر في التلقي الشعري من تلك الاستعارات الكنائية المركبة التي تولع بها الشاعرة ولعاً شديداً لا أظنه يخضع للعمد والقصدية، بل يأتي - في اعتقادي - نتيجة للاحتشاد الوجداني وعفوية الطلاقة والتحرر من كوابح التقليد.

في "همس عتاب" تأتي الخاتمة على النحو الآتي:

صوتك ينخل أمواجاً
مزنرة بلهيب فراق
يعرش طيفاً على هدب
مغزول بحروف عتاب
يواري بوحاً من خجل
ويهمي..
يهمي بسحاب اعتذار

فنحن في السطرين الأولين مع صورة معقدة للصوت يحتاج تمثلها إلى فك تلك الشفرات التي جعلت هذا الصوت "ينخل" أمواجاً أولاً، ولكن هذه الأمواج ليست أمواجاً عادية مما يعرفه الناس كافة، بل هي "مزنرة" (ولك أن تعجب هنا وتدهش كيف شئت)، ثم إنها ليست مزنرة بزنار مما يستخدمه الناس كافة، ولكنها مزنرة بفراق، لا، بل بلهيب فراق. وفي وسع القارئ أن يتأمل بالطريقة نفسها ذلك التركيب الآخر المتداخل الذي يجعل الصوت يعرش وكأنه طيف، وهذا الطيف يمر على هدب، وهذا الهدب مغزول من حروف (وعليك أن تفك هذه الشفرة)، وهذه الحروف حروف عتاب.

هذا الطراز من التراكيب له الحد الأوسط الذي يسمح بقدر من تأمل رؤى الشاعرة والتجاوب معها، وله حده الأقصى الذي يتحول فيه إلى ضرب من الأداء يشبه الأداء السيريالي.

في "زبد النيران" تقول الشاعرة:

حين..
أينع صوتك في الغياب
تناثرت ندف الشوق
على مآقي التذكار
وتهادى اخضرار الروح
تائهاً بسراب لقاء
يخاتل عبرة هتكت
نداء متوجاً بنداء

وفي "قلب تشريني" تقول:

وأمضي تسبقني خطوات
تتدلى منها عيون الأسى

في المثال الأول نموذجان للتركيب المعقد والملتف الذي يصعب على العقل استيعابه (ومتى كان الشعر يستوعب بالعقل؟)، أما "الخطوات التي تتدلى منها عيون الأسى" في المثال الثاني فماذا تكون السيريالية في التعبير إن لم تكن على غرار هذا القول؟

وهنا نستطيع أن نقول: إن المتلقي في اللحظة التي يمعن فيها النظر في هذه الأقاويل يكون قد وقع في قبضة "الحالة الشعرية".

* * *

لقد شغلنا حتى الآن بشعرية القول، وبجماليات الأداء المحقق لهذه الشعرية لدى شاعرتنا، لكن هذا الأداء لم يكن بطبيعة الحال سوى التجسيد المادي للآفاق الدلالية التي تصنع عالم الشاعرة، فشعرية الأقاويل لدى الشاعرة ولدى غيرها من الشعراء لا تتحقق مطلقاً على مستوى الأداء الشكلي بمعزل من رؤية الشاعر نفسه والآخر والعالم بصفة عامة. وقد رأينا من قبل كيف كانت عناوين الأشعار لديها، وكذلك الوحدة الاستهلالية في كل منها، على الرغم من كثافتها وتجريديتها، أو قل: بسبب ذلك ـ كيف كانت موحية بالأفق الدلالي الذي سيهيمن على العمل في مجمله.

وحين نتأمل الآن في جملة هذه الأشعار نستطيع أن نستخلص الآفاق الأساسية المشكلة لعالم الشاعرة؛ أي للعالم كما تراه وكما تعيشه. وفي استطاعتنا أن نقول: إن تلك الآفاق تتمثل في أربعة: الحزن والخوف والغربة والرفض.

هذه الآفاق الأربعة إذن تؤطر رؤية الشاعرة، ومن واجبنا الآن أن نعاينها ونعايشها على النحو الذي تتيحه لنا تلك الأشعار.

* * *

لنبدأ إذن بمعاينة أفق الحزن. ولا بد من الإشارة منذ البداية إلى أن تلك الآفاق الأربعة لا تتراءى في تلك الأشعار منفصلة أو مستقلة بعضها عن بعض استقلالاً تاماً، لكنها تتواصل وتتجاوب من وقت إلى آخر، بل بعضها قد يكون معبراً إلى بعض أو مسبباً له، وعندئذ قد لا نجد ما يحول دون أن نعد أفق الحزن هو الأفق الأساسي. يعزز هذا أننا ـ مبدئياً ـ نجد في عناوين الأشعار لدى الشاعرة ما يتعلق بالحزن صراحةً (مثل: "من يرتدي الأحزان"، "حزن الرماح"، "واحر قلباه")، أو ضمناً (مثل: "دم العين"، "زبد النيران"، "هجير الصمت").

كيف يتراءى لنا ـ إذن ـ أفق الحزن في تلك الأشعار؟

في "من يرتدي الأحزان" ترسم لنا الشاعرة أفق أحزانها منبسطاً في المكان وممتداً في الزمان. في البداية تتساءل:

أهذا زمن الغربة والاغتراب؟

أذاك زمن العري والعراة؟

أم هو الحزن الذي ضاق منه الزمان والمكان؟

وفي النهاية تقرر:

أحزاني مثقلة بالماضي والحاضر

وبكل ما هو آت

ثم تختم بالسؤال:

فهل منكم أيها السادة

من يرتدي حزناً

في زمن العري والعراة؟

والواقع أن هذا التساؤل الذي جاء في ختام الوحدة الثالثة والأخيرة من بنية ذلك العمل الشعري هو التساؤل نفسه الذي ختمت به الشاعرة الوحدتين: الأولى والثانية، فهي في ختام الوحدة الأولى تتساءل:

فمن يستر العري؟

من يرتدي الأحزان؟

ثم تكرر هذا التساؤل حرفياً في نهاية الوحدة الثانية، وكأن الحزن قد صار بمثابة الجملة اللحنية (الموسيقية) التي لا تبتعد الحركة عنها حتى تعود إليها. وفي وسعنا أن نقول: إن الحزن قد صار مرتكز الإيقاع في ذلك العمل الشعري على مستوى المقول وعلى مستوى الدلالة معاً.

ولكن عن أي حزن تحدثنا الشاعرة؟

إن تجربة الحزن كما تتعلق بهموم الإنسان أو معاناته الذاتية تكون أحياناً متجذرة في الواقع. والأقاويل التي تتعلق بحزن شاعرتنا؛ أي التي ترسم وجهه وملامحه وحدوده، تؤول في الظاهر إلى أفق ذاتي ينفتح في الوقت نفسه على الآخر. وأقوى ما يدل على هذا وأوضحه أن الشاعرة حين شاءت ـ في هذا العمل الشعري على الأقل ـ أن تفضي بذات نفسها راحت توجه خطابها إلى الآخرين. إنها ـ فضلاً عن سؤالها المتكرر في نهايات وحدات العمل الثلاث عمن يرتدي الأحزان ـ توجه الخطاب إلى الآخر على نحو مباشر وحاد في مستهل الوحدة الثانية:

أحزاني أيها العابثون

واسعة الخطا

متجذرة المسام

مبعثرة كوجه رمل

ممتدة كخطوط يباب

شامخة كعيني شهيد..

وهي تعود في الوحدة الثالثة لتقول:

أحزاني يا سادة عارية بإباء

وتقول:

أحزاني أيها السادة شاخت

انكسرت

تشظت

اقتلعت أصابع الزمن

وخلجات العزاءات

ثم يكون تساؤلها الأخير:

فهل منكم أيها السادة

من يرتدي حزناً

في زمن العري والعراة؟

وسوف يتأكد لدينا البعد الموضوعي لحزن الشاعرة، الذي لا ينفصل عنه بطبيعة الحال بعده الذاتي، عندما نقرأ للشاعرة "زبد النيران".

في بداية الوحدة الاستهلالية تأتي الإشارة الجامعة:

موغل

حزني في ارتشاف البعاد

مكتحل نزف غدر الزمان

وفي الوحدة الأخيرة تتحدد الأبعاد وتستعلن المصادر، فإذا الحزن لديها معلق بواقع محدد تعاني منه الأمة بأسرها:

موغل

حزني في ارتشاف المحال

مدثر غضباً يقتلع الأمان

مقترف كفراً من بغي العتاة

مزنر بدماء أحد وكربلاء

وجنين.. وقانا.. وكنيسة العذراء

مرتهن لبلال يقيم الجهاد

لعراق، وقدس، ومدائن الأعراب

أعلم ـ سادة الفعل ـ أن لا فعال

وأن هولاكو العولمة معربد الحياة

....

فمتى يَنهَدُ طارق وخالد للفداء؟

ومتى خير أمة تتوضأ بالحياء؟

ومن أجل هذا لم يكن حزن الشاعرة كحزن الضعفاء المنسحبين والمستسلمين، بل كان "حزناً غاضباً" اجتمعت فيه ثارات الأمة في ماضيها وحاضرها، إنه الحزن المقاوم الذي يدعو إلى مواجهة القوى الشريرة من أجل خلاص الأمة من نكباتها. ومن هنا لم تتحرج الشاعرة في أن تعلن عن حزنها هذا ـ صراحة أو ضمناً ـ في كثير من المواضع في أشعارها. إنها أحزان مغلفة بالكبرياء، أو هي ـ إن شئنا ـ أحزان الكبرياء:

أحزاني أيها العابثون

....

شامخة كعيني شهيد

أو تقول:

أحزاني يا سادة عارية بإباء

ومرة أخرى يستوقفنا في هذا الحزن ارتباطه في نفس الشاعرة بالمحال على نحو ما ورد في قولها منذ قليل: "موغل حزني في ارتشاف المحال"، وهو قول يعود بنا بضع سنوات إلى الوراء، إلى نص يحمل عنوان "جمر الكلام"، يتشكل من ثلاث وحدات، تستهل الشاعرة كل وحدة منها ـ كما ألفنا في منهجها البنائي ـ بقولها: "مفعمة بالمحال"، وفي هذا المحال ظل حزن الشاعرة موغلاً. وقد يوحي ارتباط الحزن بالمحال أنه وجودي أو ميتافيزيقي على نحو ما قد يستنبط من الوحدة البنائية الأولى في هذا النص:

مفعمة بالمحال

أجدل أطراف جمر الكلام

وعلى يدي

تنبت مسامات البوح

نداء هنا وصدى هناك

وتذوي قامات الزمان

لكأن العمر قبض رياح

أو لمع سراب في بيداء.. إلخ.

ولكن ما تلبث الشاعرة أن تنتقل من هذا التجريد إلى تفصيلات الواقع الأليم الذي

يشكل المصدر المباشر لذلك الحزن على نحو ما تقول الوحدة البنائية الثانية:

مفعمة بالمحال
وجهي يتهجى صدأ الأيام
يجوس أسى في زمن
تعرى ارتداءً عهر الفعال
....
فاليوم أُحد بأعرابها
تحمي مزهُوَّة ثعالب الصحراء
وفي أحضانها تلوذ آمنة
مخالب الغدر.. وجحافل الحِمام
وعلى شط دجلة ارتمت
مسفوحة أشلاء الأثام
....
فمن نعيب التتار
إلى ظمأ كربلاء
وجه بغداد ارتوى قهراً
بحناء الدم.. وسواد الحداء

هذا الحزن المتعلق بالغضب، والموسوم بالكبرياء، والضارب بجذوره في الواقع، أو لنقل: الصادر عن هذا الواقع، والمتحفز لمقاومة شروره، هذا الحزن هو الركن الركين أو الأفق الأساسي في عالم الشاعرة كما تطرحه أشعارها.

* * *

والواقع أن الأركان أو الآفاق الثلاثة الأخرى المشكلة لذلك العالم ربما كانت متولدة أصلاً عن أفق الحزن الأساسي لدى الشاعرة.

في "هجير الصمت" تتساءل الشاعرة:

......
فهل..
هل من معجزة تبعثني من أجداث الأحزان؟
وهل..

هل من كتف يسع الزمان
فيغدو السكنى... والزمان؟
حزينة أيها السيد
حزينة قطفت السحاب
لا الغيث زنرني
ولا
ولا لاح لي خاتم سليمان
خائفة
خائفة ثرثرت في صمتي
لبلقيس، لملوك الإنس والجان
لشهرزاد تنسج كذباً
لشهريار يلتحف الأوهام
غريبة
غريبة ناديت الأبواب
لا وجه حمزة رأيت
ولا تناهى إليَّ صوت بلال

وهكذا يجتمع مثلث الحزن والخوف والغربة على نحو يؤكد أن الحزن هو المحور الأساسي، وأن الخوف والغربة رديفان له.

وفي الوقت نفسه يقف القلق رديفاً للخوف لدى الشاعرة. إنها قلقة لأنها خائفة، وهكذا يؤول القلق لديها إلى الخوف، ويؤول الخوف إلى الأحزان.

في المقطع الختامي من "قمم الذهول" تقول الشاعرة:

على قلق
لكأني وحبال الغيث ظمأى
أرتوي قهر تلون العباد
وذاكرة الزمان تومض غدراً
فمن وجه مسيلمة
إلى ردة الأعراب
عولمة الألفين.. زهت

بتشريد عرب وإسلام

ووجوه الأرض شابت

من حصد شعوب وأوطان

....

والروح واجفة في وَمَق

فعلى أي ريح تقرئ السلام

وعلى أي بياض ستهمي

المدى أسود، والموت اشتهاء

وأمواه الحروف غادرت حياء

فَلْ.. نتوضأ بالأحزان

ويبقى الركن أو الأفق الرابع والأخير في عالم الشاعرة، وأعني به "الرفض". فالشاعرة الحزينة، الخائفة والقلقة، والمغتربة في عالمها، تظل محتفظة بكبرياء روحها، متمردة على كل ما يكبل هذه الروح أو يعوق حركتها و"طلاقتها"، على الإبداع وعلى مستوى الحياة سواء بسواء.

ونحن نواجه لدى الشاعرة تحت عنوان من عناوينها التي تقوم على ثنائيات متضادة، ألا وهو "ضجيج الهمس"، عملاً من أنضج ما أبدعته الشاعرية، محققة فيه جماليات الشعرية من حيث بناء العمل وعناصر الأداء فيه، ومن حيث الرؤية على حد سواء.

وعلى الرغم من أن هذا العمل لم يقسم إلى وحدات منفصلة، كما هو الشأن في سائر الأشعار، فإنه يمثل بنية إيقاعية دلالية متماسكة ومتطورة من داخلها على نحو نموذجي.

في مستهل العمل ثلاثة أسطر تمثل الافتتاحية التجريدية، أو نقطة الانطلاق، أو اللحن التمهيدي، أو البرولوج:

مضمخة بالفسق أريجاً يحصد مساحات الشفق

مؤججة بأنفاس الذات عرضاً يزهر مندوف الضياء

مجذرة بتراب التاريخ عنقاء ترسم وجه الغياب

وعلى أثر هذه الملامح الغائمة يأتي السؤال من مجهول:

فمن أنتِ

يا ذات الشجن الأبدي

يا ديمة زنرتها عيون اليباب؟

ضبابية؟.. تمخر مد المحيط فينجزر بقعة ماس
تلال سحاب؟.. انبجس عصفاً من ثقوب الذكريات
صدى؟.. طوى ضجيج الهمس نازحاً ماء الحياة
عاصفة؟.. اغتسلت بكبر الصمت فضاقت عنه الأمواه

وتسال سلسلة الأسئلة من هذا الصوت المجهول الذي يبدو أنه يعرف الكثير عن تلك الأنثى التي عرفنا من أسئلته التي اشتملت على بعض أوصافها أن السطور المبهمة الأولى كانت كذلك وصفاً لها.

ويعود الصوت مرة أخرى موجهاً إليها الخطاب/ السؤال:

فمن أنت؟
يا امرأة من ماء ونار
يا ذاتاً معجونة بصلصال...
بدائية؟.. تتهجى دهشة الوجود
ببياض كفيف وظمأ سراب
غجرية؟.. افترشت صدر حبيبها
فغدت أحادية الوطن والغمام
وسنى؟.. ترفو ثقوب جسدها
بجلد الشوق وكم الآه.. إلخ.

وتنطوي هذه الأسئلة أيضاً على مزيد من السمات الخاصة بصورة تلك الأنثى.

ويعود الصوت للمرة الثالثة ليطرح مزيداً من الأسئلة التي تستبطن في حقيقتها إجابات هي أوصاف جديدة تضاف إلى صورة الأنثى:

فمن أنت
يا طفلة طاعنة في الترحال
يا نبضاً لوحته رائحة اللقاء؟

وعند هذا المدى ينتهي صوت السائل المجهول الذي عرف الكثير ولكنه مازال في حاجة إلى أن يعرف المزيد، وهنا ينطلق صوت الأنثى حاملاً إجابتها عن رأس السؤال: "من أنت؟":

أنا يا سيدي
امرأة من عصف الغواية
وأقحوان القلق

من عشب القداسة والرؤى
من سنبلة الشكوك والأرق
من أبجدية الرفض
من هشيم شوق
من صمت احتراق
أنا كل الذي قلت
والذي قاله المدى
ورمل الوجد، واجتياح الزبد
أنا من زمهرير التبصر
من ضوضاء الشغف
تلتني آلهة الظنون
صاغتني مزامير الأزل

فإذا هي تقدم جملة جديدة من الأوصاف التي لا تنفي الأوصاف الأولى بل تضاف إليها، صانعة معها صورة لتلك الأنثى توشك أن تكون صورة أسطورية لا تخضع للتصنيف، وتجتمع فيها الأضداد. وبدهي أن امرأة بهذه الأوصاف وتلك لا بد أن تتقن أبجدية الرفض؛ رفض الانصياع المزري بكل تعاساته؛ رفض الهيمنة في أي شكل من أشكالها؛ رفض القوالب الجاهزة والقولبة التي تشل الحركة والإبداع والتمرد عليها. إنها تستعلي على نثريات الحياة العابرة ممارسة كبرياءها الروحي، ومتمردة على القواعد والإملاءات:

لا تكتبني وفق قواعد وإملاء
فأنا كل الذي قلتُ
وكل الذي قد.. لا يقال

إن امرأة أسطورية بتلك الأوصاف لن يكون غريباً منها أن ترفض واقعاً متهافتاً وتتمرد عليه، وليس غريباً منها كذلك أن تكون ـ كما قالت ـ "مفعمة بالمحال"، والمحال مجاوز للواقع بطبيعة الحال، فهل يمكن حقاً تجاوز الواقع؟ وكيف؟

* * *

ككل الشعراء المثقلين بهموم الإنسان والوطن والحياة بعامة، الراغبين في تجاوز الواقع وتغييره، راحت شاعرتنا تتساءل عن الخلاص، أو لنقل: إنها وجدت في طرح الأسئلة وسيلة تعرُّف لا بد منها للكشف عن عبثية الحياة. فإذا كان الحزن والخوف والغربة والرفض هي

المشكلة لآفاق عالمها فإن التساؤل هو طريقها إلى التجاوز.

والواقع أن أشعار ليلى الشايب مكتظة بالأسئلة على نحو لافت، وقد مر بنا كيف صنع تتابع التقرير والسؤال إيقاعاً بنائياً للعمل الشعري على مستوى المعنى، وهنا نسجل ملاحظاتنا الأولية على أسئلتها.

في البداية نستمع إليها تحدثنا في "جمرة الكلام" عن وظيفة السؤال لديها:

مفعمة بالمحال

أرفو ثقوب الدهشة بحمى السؤال

والربط هنا بين المحال الذي يملأ على الشاعرة أقطار حياتها وحمى السؤال له دلالته على الرغبة الملحة في إعادة صياغة الواقع وملء فجواته. وسيكون لهذا المطلب دلالته على الصيغ التي كثر لدى الشاعرة تداولها.

عندما نقف ـ على سبيل المثال ـ عند عملها المسمى "قلب تشريني" نجد أنفسنا أمام اثني عشر سؤالاً متناثرة فيه؛ عشرة أسئلة منها تبدأ بـ "كيف":

كيف ألجم أمواج المحيط

بباقة عشق؟

....

كيف أنسج من محارات اليم وُكُناً؟

....

كيف أغزل من خطوط الأفق رداء؟

....

كيف ألثم بقايا طل

منه تفوح رائحة الأزل؟.. إلخ.

والسؤال بـ "كيف؟" كما يكون لطلب معرفة كيفية الحدوث؛ أي لتحقيق غاية معرفية، يستبطن كذلك حالة من حالات الاستنكار، وأغلب ما يكون هذا هو المعنى المراد لدى الشاعرة. وتظهر روح الاستنكار هذه مرة أخرى وعلى نحو مباشر في صيغتي الاستفهام الأخريين اللتين تستخدمهما الشاعرة كثيراً أيضاً، وأعني بهما الاستفهام بالهمزة، والاستفهام بـ "لِمَ".

ويكفي القارئ أن يقف على عمل الشاعرة المسمى "ضفاف الروح" ليدرك كثافة الأسئلة فيه وتوزعها بين هاتين الأداتين:

أأنسج نديف غيم بمشابك الفضاء؟

أأقطف حبيبات ماء بشفيف الآلام؟

أأواري نبضات جموح بظلال سماء؟

....

فلم صديقتي

لم لا ننزع الأسى عن تخوم الكلام

ونلون فضاء بهمس لقاء؟

لم نزرر مساماتنا عن رائحة الأحباب

ونحرّق أجيجاً بماء النسيان؟

لم لا نكوّم أطيافاً على أعماد الأيام...؟

....

أأمِنَ أبو ذر في البيداء؟

أظمئتْ ارتواءً رماح كربلاء؟

أسِرٌ الشام وشم إباء؟

فأي مساء هذا، أي مساء

يولِمُ لبهاء الأشجان؟.. إلخ.

لكن هذا لا يعني خلو الأشعار الأخرى من الأسئلة، فسوف يفاجأ قارئ المجموعة بوابل من الأسئلة ـ إذا جازت الاستعارة ـ المستنكرة والرافضة والباحثة عن الخلاص والتغيير. إنها الأسئلة التي تنضح بالأسى، ولكنها تستعصم بالكبرياء.

*   *   *

*   *

*

الكشافات العامة

كشاف الشعر

المطلع	القافية	القائل	الصفحة
وسقتني	الزهور	الخميسي	٧٢، ٧٣
أظل	طائر	عبدالرحمن شكري	٤٥
وإن نلت	الدوائر	عبدالرحمن شكري	٤٥
ودعونا	الكبير	الشابي	٦٥
ثم خالفت	التحرير	الخميسي	٧٢
فارفعيني	كالأسير	الخميسي	٧٢
أيها الموت	فسيروا	الشابي	٦٥
جهرت	غيري	جماع	٨٦
أيا أخت	الصغير	الخميسي	٧٢
واسمعيني	وزفيري	الخميسي	٧٢
شيدت	التفكير	الشابي	٦٢
آه لو كنت	ضميري	الخميسي	٧٢
أنا أحيا	ضميري	الخميسي	١٠٧
وتجردت	منير	الفيصل	٧٢
أدفن	تزوير	الخميسي	٧٢
ثم ألبستني	رأسي	الشابي	٦٣
ثم قدمتها	كأسي	الشابي	٦٢
ها أنا	بيأس	الشابي	٦٣
أنت لا	وحبس	الشابي	٦٣
فتأملت	وحسي	الشابي	٦٢
في صباح	نفسي	الشابي	٦٢
لم أجد	نفسي	الشابي	٥٩
ها أنا	نفسي	الشابي	٦٣
يا حميم	نفسي	الشابي	٦٤
أنت روح	ملس	الشابي	٦٣
كلما	همس	الشابي	٥٩

المطلع	القافية	القائل	الصفحة
ثم نضدت	إنس	الشابي	٦٣
بين قوم	بؤسي	الشابي	٦٣
ثم قدمتها	دَوّس	الشابي	٦٣
وهيهات	العطاش	عبدالرحمن شكري	٤٢، ٤٥
فحتام	عاشي	عبدالرحمن شكري	٤٦
أظل	وارتعاش	عبدالرحمن شكري	٤٥
وبعدك	انتعاش	عبدالرحمن شكري	٤٦
فأنت نعيمي	معاشي	عبدالرحمن شكري	٤٦
أموت	ناشي	عبدالرحمن شكري	٤٥
عما يفتش	مضطجع	البردوني	٢٠٣
من أين	الوجع	البردوني	٢٠٤
ما كل	فدعوا	عمار الكلابي	١١
يغوص	يدع	البردوني	٢٠٣
الحزن	الفزع	البردوني	٢٠٤
يومي	تنزع	البردوني	٢٠٣
في هذه	ويتسع	البردوني	٢٠٤
يريد	ينقطع	البردوني	٢٠٣
هو الصنع	أنفع	أبو تمام	١٨
حتى يصير	يجتمع	عمار الكلابي	١١
أعالج	المجمع	عبدالرحمن شكري	٤٤
عسى	أدمعي	عبدالرحمن شكري	٤٥
شيء بعيني	يمتنع	البردوني	٢٠٣
قد كان يمنعني	يمنعا	المتنبي	٢٨
ومن يقترف	الطبائع	الأعور	١٧
هو إنسانية	وثيق	جماع	٩٥
كل يوم	تضيق	جماع	٩٥



ردمك: ٢-٣٦-٦٧٧-٩٩٦٠